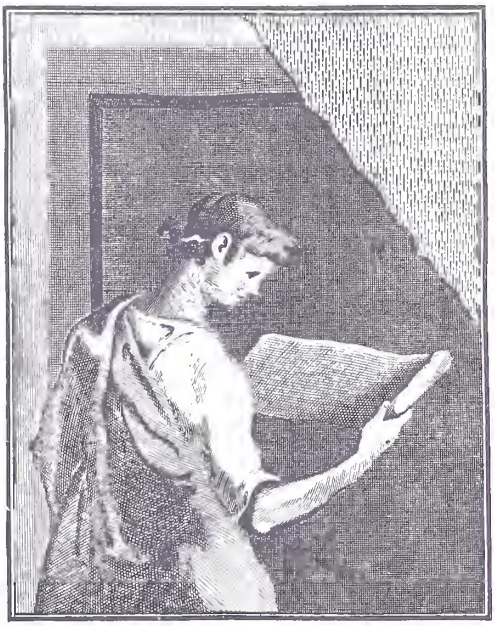
KARL VOLL

Die altniederländische Malerei



THE GETTY CENTER LIBRARY

DIE
ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI
VON JAN VAN EYCK BIS MEMLING

*

EIN

ENTWICKLUNGSGESCHICHTLICHER

VERSUCH

VON

KARL VOLL

MIT 63 BILDTAFELN

IM INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG

MCMXXIII

ND
635
V93
1923
c.2

ZWEITE, VERBESSERTE AUFLAGE

VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE

VERFASSER nennt die vorliegende Entwicklungsgeschichte der altniederländischen Malerei einen Versuch, weil er sich bewußt ist, daß die Zeit noch nicht gekommen ist, wo man mit voller Klarheit und Übersicht jene so wichtige Epoche der Malerei in den Hauptzügen ihrer Entwicklung darlegen kann. Ihre Anfänge sind noch nicht bekannt, über ihre Meister und deren Lebensgeschicke, sogar über die Namen von manchen unter ihnen verbreitet sich noch immer ein höchst unwillkommenes Dunkel, von dem aber nach den Erfahrungen der letzten Jahrzehnte zu hoffen ist, daß es sich noch lichten werde. Desgleichen ist es auch eine offene Frage, wann denn eigentlich die altniederländische Malerei aufgehört hat. Schließt sie mit Memling und dessen holländischem Gegengewicht Geertgen von Sankt Johann, oder gehört noch wenigstens Gerard David und Hieronymus Bosch zu ihr, oder sollten nicht gar noch Quinten Massys und Lucas van Leiden in ihren Kreis gezogen werden? Das sind lauter wichtige Fragen, die der Verfasser sich oft vorgelegt hat, und auf die er ohne Scheu gesteht, keine Antwort gefunden zu haben. Da mag jeder seine eigene Meinung haben, wohl auch verteidigen können. Verfasser aber tat das, was ihn die bittere Notwendigkeit tun hieß. Er weiß nur zu gut, daß uns die Malerei des ausgehenden 15. sowie auch die des beginnenden 16. Jahrhunderts selbst in ihren Grundzügen noch nicht annähernd so genau bekannt ist wie die des klassischen 15. Jahrhunderts. Aus der nicht gerade geringfügigen und oft mit stupender Gelehrsamkeit erfüllten Literatur über die Meister von Memling bis Roymerswaele hat er nur immer die eine höchst bedauerliche Tatsache entnommen, daß wir in dieser Periode gegenwärtig den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen. Ein dickes Buch ist eine arge Geißel, pflegte der Grieche Kallimachos zu sagen. Verfasser hat gefürchtet, daß auch sein Buch eine Geißel werde, wenn er jene so viel besprochenen und noch nicht gekannten Meister in den Kreis seiner Darstellung miteinbezöge. Nur möchte er hier versichern dürfen, daß er nicht eher an die Behandlung des 15. Jahrhunderts gegangen ist, als bis er sich mit den letzten Ausläufern der von ihm geschilderten Bewegung bekannt gemacht hatte. Es schien ihm

nicht anders möglich zu sein, über die Klassiker ein unbefangenes und klares Wort zu sprechen, als bis auch der letzte Nachkömmling noch aufgesucht war. Aber nachdem der Verfasser diese Arbeit, soweit unsere zurzeit sehr unvollkommene Kenntnis der Künstler und Verhältnisse es zuließen, geleistet hatte, hielt er es doch nicht für nötig, zu den vielen unvollkommenen Abhandlungen über die erwähnten Meister des 16. Jahrhunderts eine neue zu fügen. Er kehrte in den Kreis zurück, in dem er sich seit langen Jahren mit Vergnügen bewegt hat und aus dem heraus er einige nicht ganz unnützliche Bemerkungen zu äußern hofft.

Aber wenn der Verfasser nun auch vielleicht hinreichend begründet hat, warum er diese Entwicklungsgeschichte der altniederländischen Malerei mit Memling und Geertgen von Sankt Johann abgeschlossen hat, so hat er doch noch nicht Antwort auf die Frage gegeben, die wohl mancher an ihn richten wird: Warum überhaupt eine Entwicklungsgeschichte der altniederländischen Malerei schreiben, wenn man selbst eingestehen muß, daß nicht mehr als ein Versuch zu liefern ist und wenn so viele wackere Mitarbeiter auf diesem Felde der Forschung die Nuß einstweilen wenigstens noch zu hart finden. Die Antwort auf eine solche scharfe, aber, wie der Verfasser zugeben muß, gerechte Frage ist nicht leicht zu geben, am wenigsten, wenn man ein bescheidener Mann ist und scheinen möchte, das zu sein, was man wirklich ist. Aber es muß nun doch einmal Rede gestanden werden, und so sei es denn gesagt. Der Verfasser sah nicht ohne großes Bedauern, daß ein so hochherziges Unternehmen, wie das der *Exposition des Primitifs flamands* von Brügge im Jahre 1902 gewesen ist, die Wohltat, die der Wissenschaft erwiesen werden sollte, in Fluch verkehrt hat. Keine andere Veranstaltung, kein noch so gelehrtes Werk konnte besser über die im Grunde doch sehr einfachen Fragen Aufschluß geben, die die Entwicklungsgeschichte der altniederländischen Malerei stellt. Aber seltsamerweise ist seitdem eine Verwirrung der Ansichten erfolgt, die gewiß niemand erwartet hatte. Die Fülle des Lichtes hat geblendet, und die Menge von geistreichen Beobachtungen, die in jenen unvergeßlichen Tagen gemacht wurden, haben sich ineinandergeschoben, daß der Ratlosigkeit kein Ende ist. Verfasser hofft durch eine

rein sachliche Behandlung, die nirgends eine bestimmte Antwort gibt, wo nicht positive Begründung zu erbringen war, die vielen jetzt scheinbar heillos komplizierten Fragen doch wesentlich einfacher zu gestalten, als sie zurzeit aussehen.

Ein *corpus tabularum* der altniederländischen Malerei will das vorliegende Buch nicht bringen. Eine Menge von Bildern, und sogar von neuerdings gefundenen Meistern, ist nicht mit in die Darstellung einbezogen worden, damit die Bewegung selbst in ihren Hauptvertretern klarer geschildert werden könne. Wenn das Ganze einmal richtig gegliedert sein wird, dann werden die vielen *dii minorum gentium*, die heute von manchen Forschern leider nur zu sehr verehrt werden, von selbst auf ihren richtigen Platz zurücktreten.

MÜNCHEN, 15. AUGUST 1905 KARL VOLL

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diealtniederland00voll

EINLEITUNG

DAS Mittelalter ist kosmopolitisch gewesen. Das spricht sich in politischer Hinsicht durch die Idee des Kaiser- und des Papsttums aus und durch die weltenverbindenden Ereignisse der Kreuzzüge. In der Literatur finden wir damals bei den verschiedenen Völkern Europas eine nahezu völlige Übereinstimmung der Stoffe, die in Novellen, Romanen und Sagen behandelt wurden. Die bildenden Künste pflegten in den gleichen Techniken die gleichen Stilformen und Darstellungskreise mit solcher Gleichartigkeit, daß wir, die wir jenen Zeiten so ferne stehen, heute das Gemeinschaftliche leichter und früher erkennen, als das Trennende und Nationalbedingte.

Dieses kosmopolitische Wesen des Mittelalters wurde im 15. Jahrhundert gebrochen. Ein Hauptverdienst des großen, unruhevollen Zeitalters der Entdeckungen und der Erfindungen, durch die die Menschheit für immer in die Bahn des ewigen Fortschrittes gelenkt worden ist, besteht darin, daß es nicht etwa, wie man gesagt hat, dem einzelnen Menschen seine Individualität gab, sondern daß es die Völker zu selbständigen, getrennten Organismen ausreifen ließ. Dem entspricht es, daß die Entwickelung der Kunstgeschichte im 15. Jahrhundert für das neue, künstlerische Hauptproblem jener Zeit, die Wiedereroberung der Naturtreue bei den einzelnen Völkern, mehrere und ganz verschiedenartige Lösungen gegeben hat. Die Art, wie man in Italien das Naturstudium damals geübt hat, unterscheidet sich in ihrem großzügigen Schildern bewegter Massen und großer Figuren prinzipiell von der intimen, fleißigen Kläubelei, mit der die Nordländer die Einzelheiten der Naturerscheinung gewissenhaft studierten. In der nordischen Kunst des 15. Jahrhunderts haben sich aber auch mehrere Völker in völlig verschiedener Weise um die Naturwahrheit bemüht. Es stellt sich die geschmeidige, technisch so hoch vollendete, ihre Vervollkommnung im stetigen Wiederaufnehmen des gleichen Problems erstrebende altniederländische Kunst, trotz vieler Stammesverwandtschaft, doch der deutschen als eine gesonderte Erscheinung gegenüber; denn die Deutschen verfügten in jener Zeit nicht über die meisterhafte, künstlerische Selbstbeschränkung wie die Niederländer, und sie erschöpften

die reiche Fülle ihres Kunstgeistes in unendlich viel Problemen, deren Lösung ihnen erst in den Tagen der Renaissance gelungen ist.

Die altniederländische Kunst zerfällt ihrerseits in mindestens zwei Teile: in die altflandrische und in die altholländische. Wie sich diese beiden zueinander verhalten haben, ist uns heute bei dem fast völligen Mangel an urkundlichen Nachrichten nicht ganz klar. Solange man den Komplex der altniederländischen Malerei noch als etwas Ganzes, Unzerlegbares anzusehen gewohnt war, verstand man unter altniederländischer Malerei eben nur die altflandrische; die sehr wenigen Kunstwerke, über deren holländischen Ursprung man unterrichtet war, reihte man der altflandrischen ein, allerdings nicht ohne einigen Zwang. Je weiter aber die Erforschung der alten Malerei vorwärts schreitet, desto mehr wächst die Wahrscheinlichkeit, daß wie im 17. Jahrhundert, so schon im 15. die holländischen Künstler den belgischen zum mindesten ebenbürtig gewesen sind; wir können sogar beobachten, daß manche Berühmtheiten der belgischen Kunststädte aus Holland dahin eingewandert sind. Schon in sehr früher Zeit hat holländischer Farbensinn und holländische ehrliche, aber etwas zu biedere Charakterisierungsgabe die dekorativ so glänzende belgische Kunst stark beeinflußt. Wie sich diese Mischung vollzogen hat, können wir heute noch nicht ganz scharf angeben, und darum wird im nachfolgenden noch nicht der Versuch gemacht, die altniederländische Malerei nach diesen zwei Nationalstilen bis ins einzelne zu gliedern. Die altniederländische Malerei wird auch in diesem Buche noch immer als ein Ganzes genommen; nur soll bei den einzelnen Künstlern und Epochen wenigstens der Versuch gemacht werden, sie auf ihr Verhältnis zu flandrischer oder holländischer Art zu prüfen.

Aber auch innerhalb der flandrischen Schule kann man Unterschiede beobachten, und es ist nicht sehr schwer, die eigentlich flämische mit dem Hauptsitz Brügge von der Brabanter Schule mit den Hauptsitzen Tournai und Brüssel zu trennen. Auch auf diesen Unterschied geht der Verfasser nur von Fall zu Fall ein, ohne die Komposition der Darstellung danach zu gliedern.

Solche Unterschiede treten ja alle gegen die Gemeinsamkeit der Entwickelung zurück, die diese einzelnen Schulen zu der einen großen altniederlän-

dischen vereinigt. Diese Entwickelung aber will der Verfasser im nachfolgenden zu schildern versuchen. Bis jetzt pflegte man bei der Darstellung der altniederländischen Malerei die einzelnen Künstler gesondert zu behandeln, ohne viel Wert darauf zu legen, daß deren Stellung zueinander und zu der Zeit, in der sie jeweils lebten, genau klargelegt werde. Es wurden zwar einige Abhängigkeitsverhältnisse konstruiert, um Lehrer und Schüler einander gegenüberstellen zu können, aber selbst diese Methode hat nicht zu einer entwicklungsgeschichtlich bedingten Gliederung geführt. Der reiche Organismus der altniederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts bildete nicht das Hauptmoment der Geschichtschreibung.

Die Forschung, die sich seit Jahrzehnten mit besonderer Vorliebe der Geschichte der primitiven Maler zugewendet hat, brachte, seitdem in Schnaases Geschichte der Malerei der letzte Versuch einer Darstellung der altniederländischen Kunst gegeben worden war, so viel neues Material an den Tag, daß wir zwanglos drei Epochen unterscheiden können: die archaische der Schulgründer, unter denen wir aber die größten Meister jener Zeit zu erblicken haben; dann die der zweiten Generation, wo die Epigonen nach ihrer Art das Werk der Schulbegründer fortsetzten, und die der dritten Generation, wo ein neues Geschlecht mit frischem, poetischem Sinn, mit größerer technischer Geschicklichkeit, aber mit weniger Gediegenheit die Entwicklung ihrem Ende zuführte.

JAN VAN EYCK

DAS Haupt der altniederländischen Malerschule ist Jan van Eyck gewesen, der schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts von einem Italiener *pictorum princeps* genannt worden ist. Die ältesten Denkmäler der Schule tragen seinen Namen, so wie er auch in den alten Nachrichten als derjenige genannt wird, von dem die große Umwälzung der nordischen Malerei ausgegangen ist. Seine Geburt wird in das letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts fallen, und zwar ist er wohl in Maaseyck geboren. Nach diesem Orte ist er auch benannt; seinen eigentlichen Familiennamen kennen wir nicht.

Es scheint, daß Jan mit seinem Bruder Hubert aus Maaseyck nach Flandern gekommen ist, wo seit dem Ende des 14. Jahrhunderts durch die burgundischen Herzöge eine besonders reiche Kunsttätigkeit entfaltet worden war. Es ist dabei sehr leicht möglich, daß Jan van Eyck nicht allein in flandrischer Kunst erzogen wurde, sondern daß er auch manches in Paris gelernt hat, das damals der Mittelpunkt des europäischen Kunstlebens nördlich der Alpen gewesen ist. Nach neueren Forschungen darf man annehmen, daß dem Pariser Geschmack noch um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert sich selbst die niederländischen Künstler beugen mußten.

Jedenfalls ist die künstlerische Herkunft des Jan van Eyck wohl aus jener Mischung von Elementen zu erklären, die man franco-flämisch nennt. Nur können wir den Hergang noch nicht genau verfolgen. Man hat ja in letzter Zeit, besonders auf der Pariser Ausstellung der französischen Primitiven vom Jahre 1904, eine ziemlich große Reihe von Bildern französischen Ursprungs herbeigezogen, um aus ihnen den Stil des Jan van Eyck zu erklären. Aber ganz feste Resultate sind hier noch nicht zu verzeichnen. Wir stehen noch immer vor dem Rätsel, das nun seit bald hundert Jahren die Kunstgelehrten beschäftigt: das ist die Herkunft der neueren nordischen Malerei, wie sie uns in den Werken des Jan van Eyck entgegentritt.

Die Entstehungszeit des neuen Stils kann dagegen genauer bestimmt werden. Sie wird in das zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts fallen; denn das älteste Denkmal, womit die neue Richtung sich schon ankündigt, ist vor

dem Jahre 1416 fertiggestellt und wohl nur wenige Jahre vorher begonnen worden. Dieses Werk ist das jetzt in Chantilly aufbewahrte Gebetbuch des Herzogs Jean de Berry, das unter dem Namen *les très riches heures du duc de Berry* bekannt ist. Auf Grund einer alten Inventarnotiz, aber ohne positive Anhaltspunkte, pflegte man die ältesten Teile des Buches, dessen Miniaturen nicht mit Unrecht als die schönsten gelten, die es überhaupt gibt, den Brüdern von Limpurg zuzuschreiben.

Diese waren ihrem Namen nach rheinfränkischer Abkunft, sind aber durch die Pariser Schule gegangen und fanden in dem Herzog Jean de Berry den verständigsten Mäzen der damaligen Zeit. Dem hohen Ruhm der Brüder von Limpurg, die offenbar sehr angesehene Künstler gewesen sind, würde es durchaus entsprechen, wenn diese herrlichen Miniaturen ihnen wirklich mit Recht zugeschrieben werden könnten.

Gleichviel nun, ob die Brüder Limpurg wirklich jenen ältesten Teil des Gebetbuches von Chantilly ausgeführt haben oder nicht, so bleibt die Tatsache bestehen, daß diese Miniaturen, die vor dem 1416 erfolgten Tode des Herzogs gemalt sind, den Übergang des mittelalterlichen Stils zu dem des Jan van Eyck zwanglos vermitteln. Die Kompositionsweise ist noch die der alten Zeit; aber in vielen Einzelheiten, vor allem im Porträt und merkwürdigerweise auch in der Schilderung des nackten Menschen, verrät sich viel von der charakteristischen Schärfe der Naturtreue, die den neuen Stil kennzeichnet.

Wenn diese Miniaturen einerseits in ihrem Gesamteindruck, vor allem in Dingen der Perspektive, durchaus noch die Art des ausgehenden Mittelalters zeigen, so sind anderseits manche Eigentümlichkeiten, besonders die dekorative Behandlung des Hintergrundes, die pikante Landschaftsmalerei sowie die überaus reizvolle Art, die Mittel- und die Hintergründe durch kleine Figürchen zu beleben, fast ohne Änderung in die neue Kunst übernommen worden. Gerade in bezug auf diese Figürchen und Porträts geht die Ähnlichkeit so weit, daß man hier an eigenhändige Arbeit des Jan van Eyck glauben möchte, wenn nicht eben der Gesamteindruck noch beinahe ganz mittelalterlich wäre.

Von einer Kunst, die zwar den alten Rahmen beibehielt, aber so viel Neues brachte, war es nicht mehr weit bis zu dem echt realistischen Stil des 15. Jahrhunderts. Wir dürfen darum glauben, daß dieser bereits um 1415 eingesetzt hat und vermutlich auf einem Gebiet, das mehr als jedes andere geeignet war, den Künstler vom Zwang des überlieferten Stiles frei zu machen: das ist das Porträt. Die Bildnisse der französischen Herzöge und Könige, wie sie zwischen 1375 und 1420 uns in den Miniaturen und Gemälden vorliegen, sind in ihrer Qualität so hoch und in ihrer Zahl so häufig, daß sie nicht nur deutlich das Milieu bezeichnen, aus dem die Eyckische Kunst hervorgegangen ist, sondern auch die Tatsache beweisen, daß schon vor Eyck der von ihm vertretene Stil, wenn auch noch nicht blühte, so doch in rüstiger Vorbereitung begriffen war. Die Eyckische Kunst steht demnach nicht als eine plötzlich eingetretene Erscheinung vor uns; sie ist langsam aus dem franco-flämischen Ensemble hervorgegangen.

Aber wenn nun diese entwicklungsgeschichtliche Tatsache auch feststeht, so bleibt die weitere Tatsache auch bestehen, daß in dem Momente, wo sich die niederländische Kunst auf sich selbst stellte, sie über alles vorher Geleistete riesengroß hinauswuchs. Gelernt haben die Künstler der Eyckischen Richtung mancherlei bei den Franzosen; aber das Beste haben sie selbst gegeben, und zwar in so reicher Fülle, daß ihre Kunst eben bald genug einen rein germanischen Charakter erlangte und die Feinheiten der romanischen Technik, von denen sie ausgegangen war, durch selbständig errungene Vorzüge verdeckte. Dieselben Franzosen, die im 14. Jahrhundert wenigstens bis zu einem gewissen Grade die Lehrer der Niederländer gewesen sind, haben dann im 15. Jahrhundert die künstlerische Überlegenheit ihrer früheren Schüler so bedingungslos anerkannt, daß die französische Kunst im Quattrocento eine Sprache spricht, die eine nur einem sehr feinen Ohre bemerkbare Dialektform der flämischen bildet. Das Verhältnis hat sich also ganz umgekehrt.

Aus Jans Leben ist uns urkundlich bekannt, daß er von 1422 bis 1424 im Dienste des Bischofs Jean sans pitié, aus der Linie Wittelsbach-Straubing-Holland, gestanden hat, daß er am 19. Mai 1425 von Philipp dem Guten von Burgund in einem sehr schmeichelhaften Schreiben als Hofmaler und Kammer-

herr angestellt wurde und daß er dieses Amt bis zu seinem im Juli 1441 in Brügge erfolgten Tode inne hatte. Die ersten Jahre seiner Tätigkeit für Philipp den Guten scheint Jan hauptsächlich in dem heutigen Nordfrankreich, besonders in Lille und wohl auch in der Bourgogne zugebracht zu haben. Außerdem haben ihn die Reisen seines Herrn nach dem heutigen Belgien geführt.

In alter Zeit verwendete man die Maler gerne zu politischen Missionen; so wurde Jan 1428 von Philipp dem Guten an den Hof des portugiesischen Königs geschickt, um dort die Prinzessin Isabella zu porträtieren; er hat sich der Gesandtschaft, die für Philipp um die Hand der Prinzessin werben sollte, angeschlossen. Die Angelegenheit ging nicht sehr schnell vonstatten, und die Gesandtschaft hatte Zeit genug, um einen Ausflug nach Spanien zu machen. Ob der unternehmungslustige Maler sich aber an dieser Fahrt, die bis an den Hof des Maurenkönigs nach Granada führte, beteiligt hat, ist unsicher.

Philipp der Gute hat wohl in Jan nicht nur den glänzenden Maler und zuverlässigen Porträtisten, sondern auch den tiefen Menschenkenner und feingebildeten Hofmann geschätzt, denn wir hören auch späterhin noch von geheimen Sendungen, wo Jan für den Herzog Dienste zu leisten hatte, und über deren Natur die Urkunden ausdrücklich Stillschweigen bewahren.

Von ungefähr dem Jahre 1430 ab scheint Jan sich hauptsächlich in Flandern, zunächst wohl in Gent, dann aber in Brügge, wo er in eben diesem Jahre ein Haus kaufte, aufgehalten zu haben. In Brügge wurde er auch in der Kirche zum heiligen Donatian begraben. Über seiner Grabschrift, deren Wortlaut uns durch spätere Schriftsteller überliefert worden ist, soll an einer Kette sein Selbstbildnis und das Porträt seiner Frau, die er zwei Jahre vor seinem Tode gemalt hatte, gehangen haben. Das Selbstbildnis ist verloren gegangen; das über alle Maßen großartige Bildnis seiner Frau wurde im Anfang des 19. Jahrhunderts auf dem Fischmarkt von Brügge wieder aufgefunden und dann dem dortigen Museum geschenkt.

Die Arbeiten, die Jan im Haag für Jean sans pitié ausgeführt hat, sind heute nicht mehr nachweisbar, und auch die Urkunden geben uns keinen

Aufschluß über sie. Er war an der Ausschmückung des Palastes beteiligt; aber was er dort gemacht hat, wissen wir nicht. Immerhin ist es wichtig, Jan schon in so früher Zeit als Hofmaler nachweisen zu können. Er muß damals schon ein fertiger und selbständiger Künstler gewesen sein.

Auf einem Gemälde begegnet uns der Name Eyck zum erstenmal in der Inschrift des berühmten Genter Altars. Dieses erste und zugleich umfangreichste Denkmal der altniederländischen Malerei trägt auf dem Rahmen des bisher in der Berliner Galerie befindlichen Teiles die Bezeichnung:

Pictor Hubertus [e Eyck] maior quo nemo repertus,
Incepit pondusque Johannes frater secundus,
(Suscepit laetus) Judoci Vyd prece fretus
VersVs seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI.

Die Inschrift setzt in dem schwer verständlichen letzten Verse den 6. Mai 1432 alter Zählung als das Enthüllungsdatum des Altares fest. Als Stifter wird Jodocus Vydt, Herr von Pamele, genannt. Dieser stammte aus einer angesehenen Genter Familie, die jedoch nicht unter die Ersten des stolzesten Gemeinwesens der Niederlande gehörte. Aber durch seine Heirat mit Elisabethe Burluut trat Josse Vydt in den Kreis einer der bedeutendsten Familien von Gent ein, und durch deren Einfluß, wie auch offenbar durch seine persönliche Tüchtigkeit, stieg er langsam zu den höchsten Ehrenstellen empor, die ein Genter Bürger nur erlangen konnte. Er ist schließlich sogar Oberbürgermeister von Gent geworden und scheint ungeheure Reichtümer besessen zu haben. Noch nach seinem Tode war sein Haus dasjenige, in dem die fremden Fürstlichkeiten einlogiert wurden.

Josse Vydt und seine Gemahlin wurden in der Hauptkirche von Gent begraben, die damals nach Johannes dem Täufer, später aber nach St. Bavo benannt wurde. Dort wurde im rechten Querschiff der Kirche, das seitdem abgebrochen worden ist, das mächtige Altarwerk aufgestellt. Heute ist es in einer rechten Seitenkapelle notdürftig untergebracht, schwer zu sehen und nicht mehr imstande, seine große Wirkung auszuüben. Auch sind heutigestags in der Bavo-Kirche nur noch die Mittelpartien im Original erhalten, die Flügel gelangten im Anfang des 19. Jahrhunderts in das Berliner Museum;

zwei einzelne Flügel mit den Figuren von Adam und Eva sind in die Brüsseler Galerie gekommen.

Der Genter Altar hat von jeher als ein Hauptwerk der gesamten Malerei gegolten und muß schon im 15. Jahrhundert eine Art künstlerischen Wahrzeichens der mächtigen Scheldestadt gewesen sein. Sein Ansehen war so groß, daß die Genter ihn durch die verschiedenen Jahrhunderte treu bewahrten, und daß selbst ein Herrscher, wie Philipp II. von Spanien, sie nicht vermochte, ihm den Altar für seine Sammlung abzutreten. Dieser ausgezeichnete Kenner und Sammler von Meisterwerken der altniederländischen Schule mußte sich mit einer Kopie begnügen, die Michel Coxien für ihn anfertigte. Sogar im Bildersturm wurde der Altar geschont, und erst der neueren Zeit war es vorbehalten, ihn zu zerlegen und zum Teil aus Gent zu entführen.[1]

Das Thema des Genter Altars ist die Anbetung des heiligen Lammes. Diese wird nach mittelalterlicher Weise in deutlichem Anschluß an ähnliche Vorschriften behandelt, wie sie im Malerbuche vom Berg Athos gegeben sind. Die Erinnerung an mittelalterliche Kunstweise ist also in der geistigen Auffassung des Themas und in der formalen Behandlung zu finden.

Der Künstler verlegt den Vorgang in zwei durchaus gesondert behandelte Welten: in die irdische, die den unteren Teil der Komposition, und in die oberirdische, die den oberen Teil bildet. Wenn der Altar geöffnet war, sah man dementsprechend zwei Reihen von Darstellungen übereinander. Das Mittelbild der unteren Reihe zeigt eine üppige Landschaft, in deren Mitte das außerordentlich energisch gemalte heilige Lamm auf einem reichgeschmückten Podium steht und sein Blut in den Meßkelch fließen läßt, während ein Kreis von Engeln in ehrfurchtsvoller Entfernung um das Podium gereiht ist und dem heiligen Lamm seine Verehrung bezeigt. Vor dieser Gruppe steht der eherne Brunnen mit dem Wasser des Lebens. Auf dem weiten Plan der Wiese sind dann in kräftig zusammenfassender, gegen den Mittelpunkt drängender Komposition die Scharen der heiligen Männer und Frauen verteilt, die Zeugen des hehren Schauspiels sind.

[1] Die Flügel aus dem Berliner Museum sind infolge des Versailler Vertrags zurückgegeben worden. Der Altar ist nun wieder vollständig in einer der Chorkapellen der Bavokirche aufgestellt.

Auf den Flügeln, deren rechts und links je zwei sind, bewegen sich durch eine phantastisch komponierte, aber sehr interessant behandelte Landschaft die gerechten Richter, die Streiter des Herrn, die Eremiten und die heiligen Jungfrauen zur Wiese, wo das heilige Lamm thront. Über diesem mystischen, aber eben doch auf der Erde sich abspielenden Vorgang schweben die seligen Bewohner des Paradieses, weltentrückt und doch gewissermaßen als Zeugen des geheimnisvollen Vorganges, der sich dort unten abspielt.

In ihrer Mitte thront, angetan mit Prunkgewändern, Christus als König der Könige. Rechts von ihm sitzt Johannes der Täufer, der auf Christus mit prophetischer Gebärde weist, links sitzt Maria in stille, andächtige Lektüre eines kostbar ausgestatteten Gebetbuches versunken. Diese drei Mittelfiguren sind in erhabener Größe gehalten und ragen weit über das Maß der übrigen Personen hinaus. Rechts und links von ihnen ertönt das Hosianna der Engel, begleitet von dem sanften Orgelspiel einer Heiligen, die früher als Cäcilie gedeutet wurde. Als Abschluß dieser oberen Reihe der Himmlischen und als Überleitung zu dem hehren Schauspiel auf der Erde stehen rechts und links die ernsten Gestalten von Adam und Eva. Von der Hand Gottes selbst gebildet und als Stammeltern des Menschengeschlechtes, stehen sie zwischen denen, die oben in der Glorie des Himmels schweben, und denen, die da unten auf der Erde den Triumph des heiligen Lammes verehrend mitfeiern dürfen.

Wenn der Altar geschlossen war, zeigten die Außenseiten der Flügel in herkömmlicher Weise die Verkündigung durch den Engel Gabriel. Diese ist in der oberen Reihe, in der unteren sieht man die knieenden Stifter Jodocus Vydt und Elisabethe Burluut, getrennt durch die Gestalten des heiligen Johannes Evangelista und des heiligen Johannes Baptista, der Schutzpatrone der Kirche.

Da der Altar nicht mehr als Ganzes in St. Bavo erhalten und obendrein in der engen Kapelle sehr ungünstig aufgestellt ist, können wir seine Gesamtwirkung nicht mehr recht beurteilen und müssen uns in dieser Hinsicht von alten Kopien und großen, photographischen Reproduktionen belehren lassen. Trotz solcher mißlicher Umstände darf man dem Genter Altar im

Vergleich zu seinen Vorgängern eine überraschende Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Komposition und Wirkung nachrühmen, wie sie vorher in der Tafelmalerei und wohl auch im Fresko die nordische Kunst nicht gekannt hat. Er besteht ja aus vielen Einzeltafeln, aber sie sind alle nicht nur inhaltlich, sondern auch künstlerisch zueinander in enge Beziehung gebracht.

Der Altar erscheint gerade durch seine so außerordentlich fest geschlossene Komposition als eine neue Tat innerhalb der Kunstgeschichte. Das Verstreute und Regellose, das, trotz einer gewissen äußerlichen, mit arithmetischen Hilfsmitteln arbeitenden Symmetrie, die Kompositionen des früheren Stiles kennzeichnet, macht einer Kunstauffassung Platz, die die strengste innere Regelmäßigkeit der Entwickelung zum Gesetze hat. Hier herrscht zum ersten Male künstlerische Disziplin.

Die großartige Gesetzmäßigkeit im Aufbau des Ganzen darf wohl als eines der entscheidenden Momente für die Betrachtung des Altares gelten. Weniger wichtig mag für unseren heutigen Standpunkt jenes andere Moment sein, das bis jetzt bei der Beurteilung in den Vordergrund geschoben wurde: das Verhältnis zur Landschaft. Man pflegte zu sagen, das Entscheidende in dem Genter Altar liege darin, daß hier zum erstenmal im Norden die Kunst vom Himmel auf die Erde geführt worden sei. Als Beweis hierfür werden die interessanten landschaftlichen Partien angeführt, die der Anbetung des Lammes als Szenerie dienen. In der Tat ist auch nicht zu leugnen, daß die vorhergehende Malerei ähnlich verständnisvoll behandelte Landschaften durchaus nicht aufzuweisen hat; aber trotz alledem sind diese vielgerühmten Partien des Genter Altars weit entfernt davon, ein getreues Abbild der Natur zu geben. In dieser Hinsicht hat Dvořák mit Recht gesagt, daß der Genter Altar nichts Neues in der Kunst bedeute. Der Maler hat wohl viele Dinge, Pflanzen, Bäume, Steine usw., die er draußen in der Natur gesehen hat, mit einem vor ihm nirgendswo zu konstatierenden Verständnis nachgebildet, aber er besitzt noch nicht die Fähigkeit und jedenfalls auch nicht die Absicht, die Landschaft als Ganzes ihrer selbst willen darzustellen. Hierüber hat uns besonders Felix Rosen in seinem Werke: „Die Natur in der Kunst“ höchst schätzenswerte Aufklärung gegeben. Heute wirkt obendrein gerade der Hauptteil, die große

Landschaft des Mittelbildes, recht wenig günstig insofern, als sie durch schlechtgewordenen Firnis und Schmutz der ursprünglichen Frische beraubt ist. Wer den Altar nur nach den in Gent gebliebenen Tafeln beurteilen wollte, würde überhaupt keinen genügenden Begriff von den Qualitäten der großen Kunst seines (oder seiner) Urheber bekommen.

In anderer Beziehung dagegen darf der Genter Altar Anspruch erheben, das Naturstudium von Grund aus reformiert zu haben. Der Menschenleib, bekleidet und unbekleidet, wurde mit einer vorher unbekannten Schärfe und Genauigkeit wiedergegeben, die ein Studium von höchster Eindringlichkeit voraussetzt.

Es ist dabei interessant, zu beobachten, daß innerhalb des umfangreichen Altarwerkes sich verschiedene Entwickelungsstufen dieses Studiums der Menschengestalt nachweisen lassen. Wenn nun der Altar nach einem einzigen künstlerischen Prinzip behandelt wäre, so müßte es demnach nicht schwer sein, die früheren Entwickelungsstufen von den späteren zu scheiden und daraus die Entstehungszeit der einzelnen Partien wenigstens annähernd zu bestimmen. Aber für die beiden Reihen der Innenseiten sind offenbar verschiedene Rücksichten maßgebend gewesen. Die Figuren der oberen Reihe haben eine dekorative Fernwirkung zu leisten, während die untere Reihe, die ohnedies durch die zelebrierenden Geistlichen und die Altargeräte für größere Entfernungen nicht mehr sichtbar war, so gearbeitet wurde, daß sie erst bei der Betrachtung in der Nähe ihre Schönheit enthüllte.

Da die Behandlung der großen dekorativen Tafeln von der Feinarbeit der kleineren an sich schon abweichen mußte, so können etwaige Verschiedenheiten des Stiles auch noch durch andere Gründe verursacht sein, als durch Verschiedenheiten im Zeitpunkt der Entstehung, und so ist es sehr schwer, aus stilistischen Gründen die Aufeinanderfolge der einzelnen Tafeln festzustellen.

Dazu kommt noch der Umstand, daß wir gar nicht wissen, wie weit der Künstler seine Gesellen zur Mithilfe herangezogen hat. Im allgemeinen war man der Meinung, daß das Ganze eigenhändige Arbeit des Meisters sei, und so hat Weale auch kürzlich die Behauptung aufgestellt, daß der Altar noch

vor 1420 begonnen sein müßte. Er hat auf Grund von Angaben, die wir über die Arbeitsdauer an anderen altniederländischen Gemälden besitzen, eine wahrhaft ungeheure Anzahl von Jahren berechnet, die die Fertigstellung des Genter Altars beansprucht hätte.

Es ist nun einerseits nicht glaublich, daß ein Maler sich durch ein einziges, wenn auch noch so umfangreiches Werk für Dezennien binden läßt; andererseits werden auch die Auftraggeber, denen die zeitraubende Umständlichkeit der Arbeitsweise der damaligen Künstler doch wohl bekannt war, nicht zwei Jahrzehnte auf die Fertigstellung haben warten wollen.

So drängt alles zur Annahme, daß Gesellen an dem Genter Altar tätig gewesen sind. Aber welcher Art diese Hilfe war und wie weit sie gegangen ist, darüber wissen wir noch nichts. Am wahrscheinlichsten ist es nun, daß sie bei den Außentafeln, der sogenannten Werktagsseite, ausgiebig beigezogen wurden. In der Tat sind diese nicht im gleichen Maße durchgebildet wie vor allem die ganze untere Reihe der Innenseiten. Desgleichen haben die Gehilfen wohl bei den Gewändern der lebensgroßen Gestalten der oberen Reihe der Innenseiten den Meister reichlich unterstützt. Er hat sie aber jedenfalls auf das strengste überwacht; denn abgesehen davon, daß die Behandlung der Gewänder, besonders der Außentafeln, nicht so sehr weit getrieben ist wie bei den minutiös durchgeführten unteren Tafeln der Innenseite, ist ein Qualitäts- oder gar ein Malunterschied nicht im geringsten zu spüren.

Endlich kommt auch noch in Betracht, daß der Altar vielfach stark beschädigt wurde. Solange er in der Kirche war, brach dort zweimal Feuer aus, und wir hören, daß, während man ihn hinaustrug, das flüssige Blei auf ihn niedertropfte. Wir hören auch immer wieder von Restaurationen, die mitunter recht grob vorgenommen wurden. So wird es uns auch in dieser Hinsicht recht schwer gemacht, genau zu verfolgen, was eigentlich Arbeit des Meisters und der Gesellen ist. Ob der Altar jedoch das Werk eines einzigen Mannes ist oder nicht, so hat er jedenfalls einige und wohl nicht wenige Jahre in Anspruch genommen. Darum muß doch der Versuch gemacht werden, die Tafeln auf ihre Entstehungszeit und Aufeinanderfolge zu prüfen. Weale hat nun neuerdings eine recht plausible Behauptung aufgestellt, die uns diese

Aufgabe sehr erleichtert. Er sagt, daß die Künstler damals, wie bei ähnlich bedeutenden Aufträgen auch noch heute, eine Skizze vorlegen mußten, ehe ihnen die Ausführung definitiv übertragen wurde. Dann aber hätten sie sich zunächst an die Außentafeln gemacht. Diese Annahme hat, so unwahrscheinlich sie auch zunächst klingt, doch sehr viel für sich. Im gegebenen Falle stimmt sie auch zu dem Befunde der Bilder. Die Außentafeln des Genter Altars tragen ein weitaus altertümlicheres Gepräge, als die meisten der Innenseite. Selbst die berühmten Bildnisse der Stifter haben, obwohl sie ganz ausgezeichnet sind, doch nicht jene Kraft, die die Bildnisse des reifen Jan van Eyck besitzen, und es ist auch ganz glaublich, daß die Besteller, denen doch daran gelegen war, ihr Porträt mit ihrer Stiftung zu verbinden, für alle Fälle es gern sahen, wenn ihre Züge vom Künstler schon beim Beginn der Arbeit festgehalten wurden. Der rein religiöse Teil des Altars konnte ja auch nach ihrem Tode, ohne Schaden zu leiden, fertiggestellt werden. Der Unterschied der Qualität gegenüber den gesicherten Porträts des Jan van Eyck hat auch schon vor Jahren den Verfasser, ehe Weale seine Hypothese aufstellte, bewogen, für die Stifterbildnisse die Möglichkeit, daß sie von Hubert van Eyck herrühren, zuzugeben. Allerdings spricht gegen diese Annahme, daß die Bildnisse doch in ihrer Malweise sich aufs engste mit denen berühren, die Jan van Eyck signiert hat.

Die beiden Stifter, Josse Vydt und seine Frau, sind in Lebensgröße und in vornehmer Tracht, knieend und mit betend erhobenen Händen dargestellt, umrahmt von engen gotischen Bögen, die den großen Gestalten nicht gestatten würden, sich zu erheben. Der Mann ist mit sehr nachdrücklicher Individualisierung charakterisiert, und sein Porträt darf in dieser Hinsicht, trotz dem was die französischen Porträtisten vorher geleistet haben, als das erste, durchaus naturwahre Bildnis der neueren nordischen Kunst bezeichnet werden. Es ist von einer sehr eingehenden Charakteristik, die auf irgendwelche idealisierende oder gar verschönernde Kunstgriffe durchaus verzichtet. Dabei ist dieses Porträt, trotz aller Betonung der Details, z. B. der Warzen im Gesichte, breit gemalt; allerdings ist die breite Malweise bei allen Vorzügen schließlich doch auch mit einer gewissen Zurückhaltung verbunden.

Was von diesem Bildnis gilt, das gilt auch für das der Elisabethe Burluut, nur daß hier die Zurückhaltung zu einer Art Ängstlichkeit wird, die das Porträt der Frau nicht im gleichen Maße belebt erscheinen läßt wie das ihres Gatten. Man wird bei ihr ziemlich lebhaft an die Typen heiliger Frauen, vor allem an die herkömmliche Figur der heiligen Elisabeth, erinnert. Das ist allerdings auch für die frühe Kunstepoche, der der Genter Altar angehört, beinahe als eine regelmäßige Erscheinung zu betrachten; denn der Kunst gelingt es früher, den Mann individuell zu bilden als die Frau, deren weniger durchgearbeitete Züge den Künstlern keine so festen Anhaltspunkte bieten.

Zwischen den beiden Stifterbildnissen stehen die in Grisaille gemalten Standfiguren der heiligen Johannes Baptista und Johannes Evangelista, große würdevolle Erscheinungen, von weicher Schönheit der etwas zu runden Formen.

Über den vier Tafeln der Stifterporträts und der beiden Grisaillen prangt die Verkündigung, ebenfalls auf vier Tafeln verteilt. Maria empfängt in ihrem behaglichen dämmerigen Gemach die Botschaft, die ihr der liebliche, noch sehr jugendliche Engel überbringt. Das stimmungsvolle Interieur ist mit einem heute noch überraschenden seltenen Zauber behandelt; so viel Wärme, so viel Behaglichkeit und Poesie hat die gesamte Malerei des 15. Jahrhunderts nicht wieder über einen Raum ausgegossen. Die Aufgabe des Künstlers war vorwiegend zeichnerisch. Die Gewohnheit, die Außenseite schlicht zu behandeln, gestattete ihm nicht die Anwendung reicher Farben. Trotzdem sollten die doch in ziemlicher Höhe angebrachten Tafeln eine gewisse dekorative Fernwirkung üben. So legte Eyck die Szene in breiten, klar gegliederten Maßen an und wählte für den Raum eine Behandlungsart, die ihm erlaubte, mit einfachen scharf umgrenzten Flächen zu arbeiten. Er nahm den primitivsten Raum, den er nehmen konnte, den viereckigen, über dem eine gerade Decke liegt. Hier war es leicht, durch rein zeichnerische Mittel und durch starkbetonte Linienführung eine kräftige Raumwirkung hervorzurufen, deren Zauber auch der heutige anspruchsvolle Beschauer noch unterliegt. In der gegenwärtigen, sehr unglücklichen Aufstellung, die die für die Höhe bestimmten Tafeln in Augenhöhe angebracht hat, wirkt die Raumbehandlung

sogar zu stark und trügerisch; allerdings sieht man auch um so deutlicher, daß hier weniger malerische als ausgesprochen zeichnerische Künste walten.

Wenn nun die Außenseiten nicht nur, wie das ja gewöhnlich der Fall ist, einen etwas leichteren Eindruck, sondern vor allem den einer sehr hohen Altertümlichkeit machen und gerade in dieser zweiten Hinsicht sich von vielen Teilen der Innenseiten ziemlich scharf unterscheiden, so ist ein ähnlicher Unterschied innerhalb der Feiertagsseite selbst zu beobachten. Die obere Reihe weicht sehr deutlich von der unteren ab; ihr Stil ist recht befangen und weiß die erstrebte mächtige Erhabenheit nicht anders als durch allzu großen Ernst des Ausdruckes und die Entfaltung eines beinahe zu feierlichen Prunkes zu erreichen. Trotz der unleugbaren technischen Meisterschaft ist eine gewisse Härte und Regungslosigkeit nicht zu verkennen. Das sind nun wohl bloß Mängel eines jugendlichen Stils, der die richtige Einfachheit und Mäßigung noch nicht gefunden hat.

An den berühmten Gruppen der singenden Engel sieht man vielleicht am besten, daß trotz der staunenswerten handwerklichen Sicherheit der Maler noch auf der Suche war. Er wollte das unmittelbare Leben gestalten; aber seine eigenen Anschauungen standen noch in einem gewissen Gegensatz zueinander, der ihm die Freiheit raubte. Er möchte die reizvolle Mannigfaltigkeit in Bewegung, Haltung und Ausdruck der einzelnen Sänger wiedergeben, und das gelingt ihm auch, soweit die Bewegung und Haltung in Betracht kommt, ziemlich gut; dagegen weiß er den Wechsel des Ausdrucks nur mit fast krampfartiger Anstrengung festzuhalten. Er kann die Personen noch nicht in reicher Abwechselung bilden. Die singenden Engel sind sämtlich nur Abwandlungen eines einzigen Typs. Selbst die Vielfältigkeit des Mienenspiels ist insofern nur scheinbar, als der Künstler nicht eine Gruppe von verschiedenen jungen Sängern, sondern nur den wechselnden Ausdruck an einem stets wiederkehrenden Idealkopf dargestellt hat.

Gerade diese Sänger, die man so viel bewundert hat als Werk einer auf die Wiedergabe des Individuellen und Momentanen mit größtem Glück ausgehenden Kunst, zeigen, daß ihr Urheber noch mit den Lehren des mittelalterlichen Stils zu kämpfen hatte, der das Typische dem Individuellen vorzog.

Die drei großen Mittelfiguren der oberen Reihe wurden bisher als beinahe fremdartig empfunden. Sie sind von einer Feierlichkeit, die selbst innerhalb dieses erhabenen Denkmals religiöser Malerei fast ungewöhnlich wirkt. Die Pracht der Gewänder, die eindrucksvolle Stille der Figuren stimmen nicht ganz zu der übrigen frohen Festlichkeit. Darum glaubten die meisten Forscher, in ihnen die Tätigkeit eines anderen künstlerischen Geistes erkennen zu dürfen, und wollten sie als die Arbeit des in der Inschrift genannten Hubert van Eyck auffassen. Wenn aber des Verfassers Ansicht richtig ist, daß bei den Figuren der oberen Reihe mit dekorativen Absichten gerechnet werden muß, dann werden diese drei Gestalten doch nicht so fremdartig erscheinen dürfen. Sie würden sogar hinsichtlich ihrer malerischen und inneren Bedeutung als der logische Abschluß der ganzen Komposition und somit als das Werk jenes Künstlers zu betrachten sein, der den übrigen Altar gemacht hat. Dabei kann sich der Verfasser des Gefühles nicht erwehren, daß die vielbesprochene Feierlichkeit der Stimmung mit verhältnismäßig äußerlichen Mitteln erreicht ist, und daß diese Figuren so recht konzentriert nicht gehalten sind. Sie werden auf die Ferne vorzüglich gewirkt haben, aber ihr innerer Gehalt wird doch wohl überschätzt worden sein.

Wenn wir nun die drei Mittelfiguren im ganzen oder auch nur in der technischen Ausführung als Jans Werk betrachten dürften, dann würden sie wohl unmittelbar nach den musizierenden Engeln anzusetzen sein.

Die übrigen Teile des Altars, d. h. die Gestalten von Adam und Eva und die untere Reihe der Innenseite, rücken ebensosehr zu einer stilistischen Einheit zusammen wie die bisher besprochenen Teile, dermaßen, daß sie als die später vollendete Gruppe erscheinen, während jene die frühere bilden. Aber selbst wenn wir den Altar auf diese Weise in zwei Gruppen gliedern, so bezieht sich das doch nur auf die zeitliche Entstehung; ein Unterschied, der auf zwei getrennte Künstler-Individualitäten zu schließen erlaubte, soll damit nicht angedeutet sein.

Die Aufstellung zweier getrennter Gruppen würde auch gut zu dem passen, was wir über die Geschichte des Altares und der Brüder van Eyck wissen. Da Hubert 1426 gestorben ist und da die Inschrift seiner Mitarbeiterschaft

so ehrenvoll gedenkt, muß der Altar wohl schon vor 1426 begonnen worden sein. Da aber ferner Jan durch seine portugiesische Reise und seinen Aufenthalt in Lille ziemlich lange Zeit von Gent abwesend gewesen ist, so muß die Arbeit eine große Unterbrechung erfahren haben. Diese macht es wohl erklärlich, daß solch große Unterschiede zu beobachten sind.

Wir haben auch einen äußeren Grund für die Annahme, daß die untere Reihe nach Jans portugiesischer Reise falle: die Landschaft verrät in Pflanzen und Bäumen eine so große Kenntnis südlicher Vegetation, daß sie nur aus des Künstlers persönlicher Kenntnis der Gegenden erklärt werden kann, wo jene Bäume wachsen. Ganz zwingend ist freilich dieser Schluß nicht; denn es wäre ja immerhin möglich, daß Jan auch früher schon einmal in südlichen Ländern geweilt hätte.

Der Hauptunterschied der zweiten Gruppe gegenüber der ersten liegt in der frischen Unmittelbarkeit der Schilderung, die früher z. B. bei den musizierenden Engeln wohl schon angestrebt, aber nicht erreicht worden war. Wir begegnen hier zum erstenmal in der neueren Kunst einem Stil, der mit klarem Zielbewußtsein darauf ausgeht, jedem Ding seinen bestimmten Namen zu geben. Felix Rosen hat darauf aufmerksam gemacht, daß der Künstler bei der Darstellung der Pflanzenwelt eine an Gelehrsamkeit streifende und für die damalige Zeit unerhörte Kenntnis ihrer Lebensbedingungen verrät, die über das, was man scharfe Beobachtung zu nennen pflegt, weit hinausgeht. So setzt der Maler die Pflanzen, die schattigen Standort lieben, ganz richtig in den Schatten und die Sonnenpflanzen in das offene Land.

In gleicher Weise werden die Vertreter der einzelnen Menschenklassen charakterisiert. Es ist bewundernswert, mit welchem Freimut, mit welcher psychologischen Ausdrucksfähigkeit und mit welcher Vielseitigkeit in der Darstellung der einzelnen Körper und Köpfe der Künstler die buntfarbigen Scharen der Heiligen, die zur Anbetung des Lammes ziehen, geschildert hat. Die frühere Kunst bildete einen Heiligen wie den anderen, sie liebte den vielstimmigen Massengesang des Halleluja und legte gar keinen Wert darauf, die einzelnen Sänger zu unterscheiden. Ihr waren im vollen Sinn des Wortes alle Menschen vor Gott gleich.

Bei der Genter Anbetung des Lammes herrscht eine nicht minder feierliche Stimmung, aber es wird nicht mehr mit Massen gearbeitet, sondern jeder einzelne trägt sein ganz bestimmtes Teil dazu bei, um die Festlichkeit recht hehr und erhaben zu gestalten. Ein jeder benimmt sich gerade so, wie es seinem Charakter und seiner Stellung entspricht. Alle sind sie heilige Leute; aber die stolzen Ritter Christi kommen doch mit ganz anderem Selbstgefühl daher als die demütigen Einsiedler. Wie ernsthaft sind die Apostel, und wie liebenswürdig wirkt die Anmut der heiligen Jungfrauen!

Die Betonung des Einzelnen geht so weit, daß in der Tat das Bild hier den Eindruck macht, aus lauter Detailstudien zusammengesetzt zu sein. Das spricht sich vielleicht am deutlichsten in der Landschaft aus, die in der Weise, wie sie der Künstler gebildet hat, in der Natur nicht vorkommt. Sie besteht aus einer Anzahl von Einzelmotiven, die nach dem Gesetz der Symmetrie angeordnet sind. Die hohe Vollendung, mit der diese Detailpartien ausgeführt, und das sichere Gefühl für kraftvoll harmonische Wirkung, mit dem sie aneinandergereiht wurden, machen einen so starken Eindruck, daß man sich der Täuschung hingeben möchte, als sei das Ganze ebenso treu nach der Natur gebildet wie das Einzelne. Aber ein unbefangenes Auge sieht nur zu bald den wahren Tatbestand, daß es sich hier um eine gewissermaßen mosaizierende Technik handelt.

In neuerer Zeit wird die untere Reihe der Innenseite als der interessanteste Teil des Altares betrachtet. Die selten hohe Qualität der detaillierenden Behandlung ließ diese Tafeln als das Beste erscheinen, was uns an Feinmalerei aus der gesamten alten Kunst erhalten ist. Das Lob ist auch nicht unverdient; aber das Urteil der früheren Jahrhunderte, die den Genter Altar schlechtweg als die Tafel von Adam und Eva bezeichneten, ist doch sehr beherzigenswert.

In der Tat sind die beiden Stammeltern derjenige Teil in der gesamten Komposition, der unbedingt den größten Eindruck hervorbringt. Sie besitzen nicht die Schönheit der übrigen Teile; sie sind sogar in mancher Hinsicht unschön; aber so sieghaft wie in diesen beiden Figuren offenbart sich die Meisterschaft ihres Urhebers doch nirgends.

Hier hat der Künstler den Stil seiner mittelalterlichen Vorgänger so völlig überwunden, daß eine Verbindung zwischen ihnen und ihm gar nicht mehr denkbar zu sein scheint. In den übrigen Partien des Altares erkennt man da und dort den Zusammenhang mit der Vergangenheit, aber die zwei Akte stehen durchaus auf dem Boden einer neuen Zeit. Der Maler hat seine Aufgabe geradezu vollkommen gelöst. Das Problem, das er mit einer für damals besonders beachtenswerten Kühnheit aufwarf, war die rücksichtslos naturtreue Darstellung des nackten Menschen an sich. Die Gestalten von Adam und Eva sind die ersten wirklichen Akte der neueren Kunst, und sie sind nicht nur die ersten, sondern bis auf den heutigen Tag die besten, soweit die Frage der absoluten Wahrheit in Betracht kommt.

In späteren Jahrhunderten haben Maler, wie Tizian, Correggio und Rembrandt, Akte von noch freierem Leben, von viel höherer Schönheit und von viel stärkerer Unmittelbarkeit geschaffen, aber keinem ist es wieder gelungen, das Abbild des Menschen in größerer Treue zu bilden. Es offenbart sich ein fast wissenschaftlich fundiertes Verständnis für den Organismus des Baues. Nicht nur die äußere Erscheinung des Leibes wird malerisch geschildert, sondern ganz bewußt legt der Künstler großen Wert darauf, in den Formen der Gliedmaßen zugleich auch deren Funktionsbedeutung erkennen zu lassen. Er bildet nicht nur alle Gelenke richtig und bewegungsfähig, sondern er zeigt auch, in welchem Zusammenhang sie untereinander stehen und welche Aufgabe sie im Organismus des Körpers zu erfüllen haben.

Wichtig ist nun dabei der Umstand, daß der Künstler sich frei von alledem zeigt, was man „korrekt“ nennt. Es ist ihm nicht gerade leicht gefallen, solch außerordentliche Treue zu erreichen. Er hat sich während der Arbeit augenscheinlich einem intensiven Studium des Problems hingegeben; als ein sichtbares Zeichen dafür sehen wir heute noch mit Überraschung die vielen sogenannten Reuezüge an dieser Arbeit, die für den ersten Blick den Eindruck der Vollkommenheit macht.

Die Frage nach der Entstehungszeit der Gestalten von Adam und Eva wurde in der letzten Zeit, wohl mit Recht, dahin beantwortet, daß sie erst entstanden sind, als der übrige Teil des Altares schon fertiggestellt war. Dazu

würde auch der eben geschilderte Charakter des gesteigerten Naturstudiums sehr gut passen. Wir würden uns den Fall so zu denken haben, daß der Maler, der in den früher entstandenen Partien noch mancherlei Konzessionen an den mittelalterlichen Stil gemacht hatte, sich nun endlich — bewußt oder unbewußt — vollkommen von ihm zu befreien trachtete. Jedenfalls steht die technische Ausführung und die Formenbehandlung den Werken, die unmittelbar danach von Jan van Eyck bezeichnet und datiert wurden, ganz besonders nahe, so daß diese stilistisch und zeitlich von den beiden Akten nicht getrennt werden können.

Eine alte, durch Karel van Mander überlieferte Nachricht sagt, daß der Altar für die Herzöge von Burgund gemalt worden sei, und in der Tat glaubt man in einem wohl von dem Künstler selbst retuschierten Kopf, auf dem Flügel der Ritter Christi, den Herzog Jean sans peur zu erkennen. Im Widerspruch zu dieser Nachricht steht nun allerdings die Angabe, die die Inschrift des Altares selbst macht und die den Jodocus Vydt als Stifter nennt.

Wenn Karel van Mander wirklich nicht unrecht hat, dann wäre der Altar zunächst wohl auf Bestellung des 1419 ermordeten Herzogs Jean sans peur begonnen und auf Veranlassung des Josse Vydt durch Jan van Eyck vollendet worden. Es ist ja nicht unmöglich, daß diese Anschauung richtig oder daß, wie Professor Six in Amsterdam annimmt, Wilhelm IV. von Holland der erste Auftraggeber gewesen sei. Wir können aber diese Hypothesen weder beweisen noch widerlegen. Sie scheinen dem Verfasser jedoch, solange sie nicht besser gestützt werden können, recht vorsichtige Behandlung zu verdienen.

Was die alte von Karel van Mander schon mitgeteilte Ansicht betrifft, daß die Herzöge von Flandern die Stifter seien — wobei wir nach dem angeblichen Bildnis des Jean sans peur doch wohl zunächst an diesen zu denken hätten —, so kann auch sie zurzeit nur notiert, aber nicht diskutiert werden. Jean sans peur war der Vater Philipps des Guten, und es ist doch sehr unwahrscheinlich, daß Philipp der Gute, dieser reiche und kunstfreundliche Fürst, ein für seinen Vater begonnenes Werk auf Kosten eines wenn auch noch so angesehenen und wohlhabenden Bürgers von Gent habe vollenden

lassen. Noch weniger wahrscheinlich ist es endlich, daß unter solchen Umständen die Inschrift nur den Josse Vydt als Donator genannt hätte. Wenn es ferner wahr ist, daß die Stifterporträts und die Außenseiten gleich unter die ersten fertiggestellten Tafeln des Altars gehören, dann ist gar keine Möglichkeit, die Herzöge von Flandern als Auftraggeber zu denken.

Es bleibt noch die Frage zu beantworten, wie die Arbeitsleistung auf die beiden Brüder verteilt werden soll, die von der Inschrift als Urheber des Altars genannt werden. Hubert van Eyck wird in ihr als der größte Maler bezeichnet, der je gelebt hat, und er wird zugleich als derjenige genannt, der den Altar begonnen habe. Ihm wurde darum lange Zeit von der älteren und wird neuerdings von der jüngsten Forschung das nicht geringe Verdienst zugeschrieben, den Altar in allen Hauptteilen entworfen zu haben. Aber all diese Angaben und Behauptungen können nicht näher kontrolliert und bewiesen werden.

Was zunächst Huberts Persönlichkeit betrifft, so gibt es aus dem 15. Jahrhundert — abgesehen von den Inschriften des Altares und des Grabsteines — keine greifbaren Nachrichten über ihn. Die meisten der urkundlichen Notizen, die seinen Namen anführen, haben sich als freche Fälschungen erwiesen, und die anderen, die von einem Meister Hubert in Gent sprechen und auf ihn bezogen werden, sind so ungewisser Art, daß sie einstweilen nicht zu verwenden sind. Allerdings hat der Genter Geschichtschreiber Vaernewyck im 16. Jahrhundert die Beschreibung und Inschrift von Huberts Grabstein aufbewahrt, und es wurde in der Tat vor einigen Jahren in der Genter Bavokirche ein Grabstein gefunden, der dieser Beschreibung entspricht; leider ist aber die Kupferplatte mit der Inschrift verschwunden. Diese gab 1426 als Todesjahr an, was durch eine urkundliche Nachricht über die Erben des Meisters Hubert bestätigt zu werden scheint. Vaernewyck erzählt ausdrücklich, daß Hubert in der Bavokirche begraben und daß sein Grab dort in hohen Ehren gehalten wurde. Wir wissen endlich auch aus einer noch dem 15. Jahrhundert angehörenden Reisebeschreibung, die Hartmann Schedel aufbewahrte, daß neben dem Genter Altar das Grab des Malers gezeigt wurde. So spricht alles zugunsten der Glaubwürdigkeit von Vaernewycks Bericht, und wir

dürfen in der von ihm mitgeteilten Grabinschrift eine noch aus der Zeit stammende höchst wertvolle Aufklärung über Hubert van Eyck erblicken.

Leider aber hält die Glaubwürdigkeit vor der folgenden Gegenprobe nicht im erwünschten Maße stand. Es existiert noch das Totenbuch der Bavokirche, in dem die Namen von all denjenigen eingetragen sind, die im Bezirke dieser Kirche begraben wurden und für die dort Seelenmeß-Stiftungen gemacht waren. In diesem Totenbuch stehen zwar die Namen der Stifter des Genter Altares in Begleitung von außerordentlich reichen Stiftungen, aber Huberts Name, den man doch unbedingt dort finden müßte, wenn Vaernewycks Bericht zuverlässig ist, wird nicht angeführt. Dadurch entsteht wieder ein Dilemma, das zurzeit nicht zu lösen ist.

Ähnlich wie mit dieser Grabinschrift ergeht es mit der Bezeichnung des Altares. Diese ist ja nicht ganz intakt erhalten, aber es liegt nicht der mindeste Grund vor, ihre Zuverlässigkeit zu bezweifeln. Wenn nun Hubert wirklich von dem Verfasser der Altarinschrift, der jedenfalls im Einverständnis mit Jan van Eyck gewesen ist, in gutem Glauben und nicht nur in bloß rhetorischer Form so hoch gehoben wurde, so muß er ein Künstler von Bedeutung und bestimmter Individualität gewesen sein. Das gleiche müssen wir nach den noch erhaltenen signierten Arbeiten von Jan van Eyck sagen. Es ist aber unmöglich, daß zwei Männer von großer Selbständigkeit und Individualität an dem Altar gearbeitet haben, ohne daß ihr Anteil bestimmt zu trennen sei. Bis auf den heutigen Tag ist es jedoch nicht gelungen, einen Unterschied in der Malweise und Auffassung zu finden, der es möglich machte, hier zwei verschiedene Künstlerhände nachzuweisen.

Auch Verfasser konnte nichts finden, was auf die Tätigkeit von zwei Künstlern hinweist, und er hält demnach das Ganze für eine einheitlich empfundene und einheitlich durchgeführte Komposition. Wenn Hubert an dem Altare mitgewirkt hat, wie das nach der Inschrift ja nicht zu bezweifeln ist, so muß Jan die von seinem Bruder herrührenden Teile dermaßen überarbeitet, vielleicht auch durch neue Tafeln ersetzt haben, daß das Ganze nun eben doch als sein eigenes Werk dasteht. Wenn er seinen Bruder trotzdem in solch ehrenvoller Weise nennt, so mag Pietät und der überschwengliche

lobrednerische Redegebrauch seiner Zeit ihn stärkere Ausdrücke haben gebrauchen lassen, als sie durch den Sachverhalt begründet waren; es mag aber auch sein, daß von dem ursprünglichen Plan noch so viel beibehalten wurde, daß Jan, trotzdem er die eigentliche technische Ausführung ganz geleitet hat, seinen Bruder ehrlicherweise nicht verschweigen durfte.

*

Die früheste Jahreszahl auf einem von Jan van Eyck allein ausgeführten Gemälde ist 1432. Das Bild ist in der Londoner Nationalgalerie und stellt einen jungen Gelehrten dar mit der Sendelbinde auf dem Haupt und mit einer Schriftrolle in der Hand. Es ist als Brustbild behandelt, und zwar in einem noch recht altertümlichen Stile derart, daß Rumpf und Hände im Verhältnis zum Kopf etwas zu klein gebildet erscheinen. Altertümlich wirkt auch die Feierlichkeit der Stimmung. Die Auffassung ist dagegen in ihrer herben Naturtreue bereits neuzeitlich.

Die technische Ausführung, in der breite Großzügigkeit und reiche Detaillierung miteinander verbunden sind, ist meisterhaft. Wie beim Genter Altar fällt zunächst die höchst geschmackvolle Geschlossenheit des Arrangements auf. In der Komposition wie in der Formengebung wird jede Einzelheit auf das Ganze bezogen, und der große Reichtum der Modellierung beruht weniger auf fleißigem, naturalistischem Studium der Details, als auf dem sinnvollen organischen Aufbau, durch den die Glieder und Züge in lebhafte, unsere Phantasie anregende Wechselwirkung treten.

Das nächste Datum, 1434, findet sich auf einem Doppelbildnis im Besitze der Londoner Nationalgalerie, das unter dem Namen Verlöbnisbild des Arnolfini bekannt ist. Die Anordnung entspricht der von den sogenannten Beilagerbildern, so daß wir offenbar trotz der üblichen Bezeichnung es hier nicht mit der Feier einer Verlobung, sondern einer Vermählung zu tun haben.

Die dargestellten Personen sind nach Weales Annahme ein Luccheser Kaufmann namens Arnolfini und seine Frau Jeanne de Chenany. Sie stehen in einem reichen, gotischen Gemach. Im Hintergrunde rechts wird das breite Ehebett, als Symbol des Vorgangs sichtbar.

Außer den Vermählten waren noch andere Personen anwesend; diese Zeugen hat der Künstler nicht in vollen Figuren dargestellt, sondern er läßt nur den schwachen Widerschein ihrer Gestalten in einem an der Rückwand des Gemaches angebrachten konvexen Spiegel auftauchen. Es ist nun sehr bedauerlich, daß der Künstler hier solche Zurückhaltung bewiesen hat; denn der Spiegelrahmen trägt die Inschrift: *Johannes de Eyck fuit hic*, und so dürfen wir glauben, daß Jan sich unter den Trauzeugen befunden hat. Es wäre uns doch sehr erwünscht, sein Bildnis zu sehen.

Gerade dieser Umstand ist aber für die Beurteilung der Komposition von großem Interesse. Obwohl der Künstler, wie die Inschrift zeigt, stolz darauf war, bei der Hochzeit des einflußreichen Italieners zugegen gewesen zu sein, hat er sich auf die Darstellung der Haupthandlung selbst beschränkt und alles ausgeschieden, was nicht unbedingt dargestellt werden mußte.

Das Bild scheint schon in alter Zeit hochberühmt gewesen zu sein; denn es befand sich im Anfang des 16. Jahrhunderts in der reichen Gemäldesammlung Margarethens von Parma und wurde noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts in dem herrlichen Bilderschatze der spanischen Könige für würdig gehalten, in einem besonderen Ehrengemach aufbewahrt zu werden. Diese Wertschätzung war durchaus begründet, und sie wird heutigestags noch immer aufrechtgehalten.

In dem prachtvollen Gemälde ist eine Fülle von Problemen angeschlagen, an deren Lösung die niederländische Malerei noch jahrhundertelang gearbeitet hat. Jan versuchte im traulichen Dämmerlichte des gotischen Gemaches die Figuren so hinzustellen, daß sie uns mit dem Raume zugleich als eine malerische Einheit erscheinen. Es ist ihm auch im allgemeinen gelungen, die Aufgabe derart zu lösen, daß der Beschauer dem Zauber der erstrebten Wirkung des traulichen Interieurs unterliegt. Man muß bis zu holländischen Lichtmalern des 17. Jahrhunderts, wie Pieter de Hooch, gehen, um ähnliche Probleme zu finden. Allerdings darf nicht verschwiegen werden, daß Eyck diese Probleme nicht im Sinne einer konsequenten Licht- und Raummalerei gelöst hat. Er arbeitete mit mancherlei Kunstgriffen, die es ihm ermöglichten, den gewünschten Eindruck zu erreichen, ohne daß er doch die Aufgabe im

einzelnen entschlossen anpackte. Auch überwiegt ihm noch immer das Interesse an den Figuren, die den Raum, mehr als nötig ist, beherrschen.

In der Charakterisierung des Mannes erweist sich Jan als Porträtist ersten Ranges, sowohl was die Darstellung des Körpers, wie die psychologische Auffassung betrifft. Dem Bildnis der Frau gegenüber kann man das gleiche Urteil nicht aussprechen. Gewand, Haltung und besonders die Hände sind allerdings wundervoll, aber ihr Antlitz hat zu viel vom Typus einer Heiligen, um wirklich individuell anzumuten. Bei den Bildnissen dieser zwei Personen liegt also ein ähnlicher Fall vor, wie bei denen des Josse Vydt und der Elisabethe Burluut.

Das Verlöbnisbild trägt einen sehr feierlichen, fast hieratischen Charakter, trotzdem eine profane Handlung gegeben ist, und trotzdem so viel lustig blinkendes Gerät in — übrigens noch nicht — genremäßigem Stil dargestellt ist. Der Künstler hat also einen Vorgang des täglichen Lebens bewußt mit fast religiöser Hoheit der Stimmung erfüllt. Das Ganze ist sehr repräsentativ gehalten, und gerade dieses Moment wurde von Jan in viel ernsthafterer Weise herausgearbeitet, als es damals bei Gelegenheit derartiger Zeremonien üblich war. Solch seltene Kunst, das Typische im Einzelfall nachdrücklich zu betonen, ist wohl auch Ursache, daß die Zufälligkeiten der Tracht und der Körperbildung, die wenigstens bei Arnolfini nicht sehr günstig waren, eine störende Wirkung nicht ausüben. Die Erhabenheit der Auffassung zwingt sich dem Beschauer auf.

Die Galerie der Brügger Akademie besitzt das größte der von Jan van Eyck allein gemalten Bilder: die Madonna mit dem Kanonikus van der Paele aus dem Jahre 1436. Dieses Gemälde ist zugleich das großartigste Meisterwerk, das uns von Jans Hand erhalten ist. Es hat sich früher in der Donatianskirche zu Brügge befunden, aus der es, nachdem die Kirche während der Französischen Revolution zerstört worden war, in die erwähnte Sammlung gelangte. Es stellt dar, wie der Stifter, ein sehr reicher Brügger Geistlicher, durch den heiligen Georg, seinen Namenspatron, in Gegenwart des heiligen Donatian der Madonna und dem Jesuskinde vorgestellt wird.

In den heiligen Personen wird eine für jene Zeit unerhörte Vielseitigkeit der Auffassung entfaltet. Die Madonna ist eine blühend schöne, junge Frau

von üppiger Gesundheit, das Christuskind frisch und menschlich selbstbewußt, der heilige Donatian im blauen Brokatgewand eine mächtige Erscheinung voll eindrucksvoller Stattlichkeit, und der heilige Georg ein kerniger Krieger, der wohl der Feierlichkeit der Situation eingedenk ist und doch eine gewisse joviale Bonhomie zur Schau trägt. Diese Figuren sind mit außerordentlicher Pracht ausgestattet, und doch ist das Stifterbildnis in seiner gewaltigen Konzentration imposanter als sie alle. So liegt eine Steigerung vor, die gegenüber dem viel umfangreicheren, aber gleichmäßig gestimmten Genter Altar einen höchst bedeutsamen Fortschritt bedeutet.

In dem Porträt des Kanonikus Paele hat das Streben des neuen Stils nach vollendeter Wahrheit in der Darstellung der Menschengestalt seinen Höhepunkt erreicht. Die ganze Persönlichkeit ist mit einer bis dahin nie dagewesenen und — wie man beifügen darf — auch seitdem nie wieder übertroffenen Eindringlichkeit der Naturtreue geschildert. Von besonderer Bedeutung ist dabei der Umstand, daß die seltene Wahrhaftigkeit nicht etwa nur das Abbild des Körpers gibt, sondern mit bewußtem Nachdruck auch die psychologische Charakteristik pflegt, und zwar hat Jan van Eyck in dem so eminent durchgeistigten Bildnis das Allgemeine nicht minder betont als das speziell Persönliche.

In dem Stifterbild liegt eine Charakterstudie vor, die in der Individualität des Kanonikus Paele auch den Typus des reichen, hochgebildeten Geistlichen der damaligen Zeit veranschaulicht. Dem entspricht es, daß dieses Meisterwerk des Realismus die Kunst auf der höchsten Stufe stilvoller Behandlung zeigt. Wenn nun betont werden muß, daß sich in dem Bildnis des Kanonikus Paele die für Eyck charakteristische Kunst der Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze findet, so ist es doch nötig hinzuzufügen, daß das Porträt aus lauter separat behandelten, allerdings mit wunderbarem Verständnis zusammengesetzten Detailstudien besteht. Kopf, Rumpf, Hände und die Details der Kleidung, wie auch endlich wieder die Einzelheiten des Kopfes, des Rumpfes und der Hände sind separat behandelt, aber allerdings in großzügiger Auffassung zusammengestellt.

In der Galerie des Schlosses Hampton-Court befindet sich ein auf Leinwand gemaltes Brustbild des Kanonikus Paele. Dieses ist die gegen Ende des

16. Jahrhunderts entstandene Wiederholung eines zurzeit nicht bekannten Originals und darf in Anbetracht des veränderten Kostüms nicht als eine Teilkopie aus dem Bilde der Brügger Akademie angesehen werden. Dagegen besitzt die Antwerpener Gemäldesammlung eine alte, sehr treue, aber immerhin etwas verwässerte Kopie des ganzen, von Paele in die Donatianskirche gestifteten Gemäldes. In der Sammlung des Earl of Northbrook befindet sich endlich eine kleine Wiederholung der Madonna mit dem Kinde, die dadurch interessant ist, daß sie über dem Schoß des Kindes das Schamtuch noch nicht zeigt, durch das späterhin diese Partie des Originals von prüder und ungeschickter Hand verunstaltet worden ist. Auch die später entstandene Antwerpener Kopie hat das Schamtuch noch nicht.

Noch andere kleine Kopien der Mittelpartie zeigen, wie sehr beliebt das Original gewesen sein muß.

Die Figur des heiligen Donatian ist im 16. Jahrhundert von Gossaert in freier Weise nachgeahmt worden. Auch der heilige Georg, der in neuerer Zeit öfters und gewiß mit Unrecht als verunglückt bezeichnet worden ist, wurde schon im 15. Jahrhundert der Nachahmung für würdig gehalten; er hat unter anderem dem Goldschmied als Vorbild gedient, der das wertvolle Weihegeschenk Karls des Kühnen für die Kathedrale von Lüttich anzufertigen und den Fürsten unter dem Schutze seines Namenspatrones in Gold zu bilden hatte.

Die Antwerpener Galerie bewahrt eine von 1437 datierte und mit dem vollen Namen des Künstlers versehene Zeichnung der heiligen Barbara. Man nimmt an, daß der Künstler die Absicht gehabt hat, diese Zeichnung als Grundlage zu einem Gemälde zu benutzen; denn der Himmel zeigt Spuren von Bemalung, von der es freilich sehr ungewiß ist, ob sie von Jans eigener Hand herrührt. Die Heilige sitzt mit dem Gebetbuch im Schoße, angetan mit opulenten, sich weit auf dem Boden ausbreitenden Gewändern, im Freien auf einem Hügel. Hinter ihr erhebt sich aus einer mit wenigen, aber sehr bestimmten und regelmäßigen Strichen ausgeführten Landschaft ein hoher Turm.

Auffallend ist die geringe Distanz, die den Hügel der Heiligen vom Standort des Turmes trennt. Man kann sich nur schwer denken, daß der Künstler

durch die Farben die Entfernungen hätte richtiger herausarbeiten können. Und doch wäre die Perspektive, wie sie in der Zeichnung nun einmal vorliegt, durchaus unhaltbar. Jedenfalls sieht man, daß in diesem Jahre, so kurz vor seinem Tode, Jan in perspektivischen Sachen recht unsicher gewesen ist.

Noch immer, selbst in solch später Zeit, ist in seinem Stil der Zusammenhang mit dem des Gebetbuches von Chantilly zu spüren. Wie dort so gern kleine Figürchen in die Miniaturen zu wahrhaft köstlicher Belebung eingeführt werden, so tut das Eyck auch hier, und zwar in genau der gleichen technischen Behandlung, wie sie beim Gebetbuch von Chantilly zu finden ist.

Eyck hat den glücklichen Einfall gehabt, der übrigens ganz den Ideen seiner Zeit entsprach — sich auch beim Meister von Flémalle im Jahre 1438 und bei Mantegna findet —, den Turm nicht als fertiges Gebäude zu nehmen, sondern die Bauführung mit all ihrem geschäftigen Treiben und Lärm zu schildern. Die Fülle des Lebens, die er hier mit wenigen Strichen entfaltet, ist ebenso erstaunlich wie die Kraft der doch ganz minutiös kleinen Zeichnung. Die Lebhaftigkeit seines ungewöhnlich starken Temperamentes wird an solchen scheinbar nebensächlichen Details fast klarer als an seinen großen Hauptwerken, wo man über der Bewunderung der bei der Arbeit bewiesenen Geduld und Ausdauer nur zu leicht die Gewalt der Auffassung vergißt.

Aus dem Jahre 1439 sind zwei signierte Bilder erhalten: die Madonna mit dem Brunnen in der Antwerpener Galerie und das Bildnis von Jans Frau in der Sammlung der Brügger Akademie. Beide Werke verraten nicht nur ungebrochene künstlerische Kraft, sondern sie legen auch Zeugnis von den konsequenten Fortschritten ab, die Jans Kunst seit der Fertigstellung des Genter Altars gemacht hat. Die Antwerpener Madonna ist zwar nicht tadellos erhalten, geht aber in der Pracht und rassigen Stärke des Kolorits weit über die früheren Werke hinaus. Auch die Anordnung ist viel leichter und freier geworden.

Das Beste aber, was wir neben der Paele-Madonna von Jans Hand besitzen, ist wohl das Bildnis seiner Frau, obwohl es an imposanter Wirkung sich ja mit der ungleich stattlicheren Madonna vom Jahre 1436 nicht messen kann. Es wird noch von seinem alten Rahmen umschlossen, und wahrhaft bewun-

dernswert ist die Kunst, wie in ihn das Brustbild, trotz der nicht vorteilhaften burgundischen Tracht, hineinkomponiert ist.

Die alte Schärfe der Naturtreue kehrt auch hier wieder, aber sie ist gewissermaßen geschmeidiger und milder geworden. Die sonstige, etwas unbewegliche Ruhe der Haltung ist ebenfalls aufgegeben. Der Kopf wendet sich mit leiser Drehung dem Beschauer zu; aber es wird noch jene vornehme Reserve gewahrt, die für Jans Stil charakteristisch ist. Das Bildnis kennt noch immer nicht den Verkehr mit dem Publikum. Erstaunlich gut vereinigen sich im hellen Kolorit Schönheit und Wahrheit.

Soweit die bezeichneten Bilder in Betracht kommen, sind bis jetzt alle diejenigen aufgeführt, die als echt gelten dürfen. Zu erwähnen ist noch, daß sich auf Ince-Hall in Blundellhouse bei Liverpool eine Madonna befindet, die von den meisten für echt gehalten wird, obwohl die in roher Weise auf dem Bilde selbst angebrachte Inschrift als unecht erkannt ist. Verfasser kannte das sehr schwer zugängliche Stück nur aus den Reproduktionen, als die erste Auflage dieses Buches erschien, und glaubte, daß diejenigen Stimmen recht haben, die nicht nur die Inschrift, sondern auch das Bild selbst anzweifeln; inzwischen hat er das Original gesehen und hält es für eine zwar alte, aber wenig erfreuliche Nachahmung Eyckischer Kunst.

*

DIE bis jetzt behandelten echten Werke zeigen einen so subjektiven Stil und eine solch hohe Qualität, daß man auf Grund der Übereinstimmung mit ihren Eigenschaften dem Jan van Eyck noch eine weitere Anzahl von Gemälden mit Bestimmtheit zuweisen kann. Zunächst kommt in Betracht eine Verkündigung in der Eremitage von Petersburg, die als linker Flügel zu einem Triptychon gehört, dessen übrige Teile nicht bekannt sind. In einer hohen, reich ausgeschmückten Kirchenhalle naht sich der Engel mit der Lilie der Jungfrau, die sich in der für die Verkündigung typischen Weise zu ihm von ihrem Betpult wendet.

Die Figuren sind übermäßig lang, der Gesichtsausdruck ist nicht recht glücklich belebt, und besonders der Engel zeigt das bekannte äginetische

Lächeln. Darum wird man das Bild wohl gegen den Anfang von Jans Tätigkeit setzen dürfen, wozu auch stimmen würde, daß es aus Dijon stammen soll; es mag während Jans Aufenthalt in Frankreich um 1426 gemalt und ungefähr gleichzeitig mit den singenden Engeln des Genter Altars sein, denen es überhaupt stilistisch sehr nahe steht. Wenn sich in der Körperbehandlung noch einige Befangenheit zeigt, so ist dagegen doch schon die Farbe so schön, wie stets bei Jans Frühwerken, und die starke Behandlung des Beiwerkes ist meisterhaft. Man möchte überhaupt sagen, daß das Beiwerk die Hauptsache in dem noch sehr altertümlichen Bild ist. Alles, was sogenannte tote Natur ist, die Gewänder, die Lilie, das Gebetbuch, die Glasfenster, ist mit ungewöhnlicher Kraft behandelt, so daß man wohl sieht, wie sich der jedenfalls noch junge Vertreter des damals ja auch noch sehr jungen, gerade neu einsetzenden realistischen Stils vorzugsweise um das Stilleben kümmerte.

Der Petersburger Verkündigung sehr nahe steht die berühmte Madonna des Kanzlers Rolin im Louvre. In einer romanischen Halle sitzt die Madonna und hält auf dem Schoße den nackten, segnenden Jesusknaben. Ihr gegenüber kniet der Kanzler mit betend erhobenen Händen an einem Betpult. Durch die offenen Bögen der Halle blickt man auf ein im hellen Sonnenschein ruhendes Flußtal mit einer Stadt, die Lüttich sein soll.

Wie bei der Paele-Madonna ist trotz der hinreißenden Schönheit, die über dem Ganzen liegt, doch die Figur des Stifters der imposanteste Teil. Die scharf geschnittenen Züge des mächtigen Mannes, besonders die hohe, schön gewölbte Stirn sind, was die Wiedergabe der Formen betrifft, mit außergewöhnlicher Anschaulichkeit geschildert. Der Beschauer erhält den Eindruck der höchsten Treue, aber eine gewisse Zaghaftigkeit ist trotz aller Meisterschaft nicht zu verkennen, und derjenige, dem aus der Geschichte der gewalttätige Charakter des geldgierigen Mannes bekannt ist, wird die Sicherheit der psychologischen Charakterisierung der datierten, aber wohl später entstandenen Porträts von Jan van Eyck in dem stillen Antlitz des betenden Stifters nicht finden.

Der Künstler liebt es, seine Kompositionen derart zu gestalten, daß er zu beiden Seiten kräftige Massen lagert und von diesen aus die Mitte frei und

leicht entwickelt. So hat er hier in den Mittelpunkt des Bildes eine reizende Landschaft gestellt, die bis auf kleine Details, wie die buntgekleideten Figürchen der Leute auf der Straße, sehr stark an die Miniaturen des Gebetbuches von Chantilly erinnert.

So lachend schön die Landschaft auch ist, so will sie doch keineswegs naturtreu sein; vor allem fällt die sehr mangelhafte Perspektive beinahe störend auf. Dr. Kern hat den Versuch gemacht, die Rolin-Madonna auf die Behandlung der Perspektive zu untersuchen, und kam zu dem Resultat, daß sie von verhältnismäßig hoher Richtigkeit sei und an das Ende von Jans Lebenswerk gesetzt werden müsse. Die Untersuchung ist jedoch nicht genau genug geführt worden, um ihre Ergebnisse gerade für die Datierung des Bildes anwenden zu lassen. In dieser Hinsicht wird wohl immer noch der Umstand als entscheidend zu betrachten sein, daß die Formensprache bei den heiligen Personen noch nicht stark entwickelt ist und daß sie an einer ähnlichen Härte leidet wie jene Partien des Genter Altares, die oben als die frühesten bezeichnet wurden. Der Münchener Professor Doehlemann für deskriptive Geometrie kam bei einer nach Kern angestellten Untersuchung denn auch zu dem Resultat, daß die Rolin-Madonna in perspektivischer Hinsicht primitiver und weniger entwickelt als andere Werke von Eyck sei.

Das Bild wurde von Rolin für die von ihm so reich dotierte Kirche von Autun gestiftet und mag vielleicht während Jans Aufenthalt in Frankreich gemalt sein. Wenn wir die Entstehung des Gemäldes gegen 1425 ansetzen, so erscheint es als eine der frühesten Arbeiten, die wir von Jan besitzen.

Im Städelschen Institut befindet sich die sogenannte Lucca-Madonna, ein Bild, in dem der streng archaische, weihevolle Stil der früheren Zeit in beinahe genrehafter Weise gemildert erscheint. Die Madonna reicht eben dem Kinde die Brust. Das ganze Motiv ist, trotz aller feierlichen Pracht, so schlicht behandelt, daß der göttliche Charakter der Personen gegenüber dem Verhältnis von Mutter zu Kind zurückzutreten beginnt. Die Anordnung ist noch streng symmetrisch.

Die Wiener Staatliche Galerie besitzt das Brustbild eines hohen Geistlichen, den man früher irrtümlich mit dem Kardinal Santa Croce zu identifizieren

gesucht hat. Weale glaubt in ihm einen Herrn namens Albergati zu erkennen. Die gleiche Persönlichkeit kehrt wiederholt auf Miniaturen wieder, die Philipp den Guten inmitten seines Hofstaates darstellen. Das Bildnis ist im Dreiviertelprofil gehalten und gibt den Kopf des Mannes in höchst sympathischer Wärme der Auffassung, die für Jan ebenso kennzeichnend ist wie die organische Treue. Auffallend wirkt für unseren Geschmack das fast quadratische, etwas ungeschlachte Format, das aber bei Jan van Eyck, wie überhaupt bei den archaischen Meistern der gotischen Malerei sehr häufig vorkommt. Die unendlich geistreiche und trotz ihrer herben Kraft delikate Ausführung muß die schwere Wirkung des Formates aufheben.

Im Dresdener Kupferstichkabinett existiert eine Silberstiftzeichnung, die den gleichen Mann darstellt und das Wiener Porträt genau reproduziert. Diese Zeichnung wird allgemein als eine Originalstudie zu dem Gemälde angesehen, kann aber doch wohl nur als eine etwas ängstliche Wiederholung von fremder Hand gelten.

Wie Jan van Eyck den Kanonikus Paele außer der Brügger Altartafel noch im Einzelbildnis dargestellt hat, so hat er den Arnolfini ebenfalls noch ein zweites Mal porträtiert. Das Bildnis gelangte aus englischem Privatbesitz in die Berliner Galerie und wird, da Arnolfini gegenüber dem 1434 gemalten Londoner Verlöbnisbild einige Jahre älter erscheint, wohl gegen 1438 entstanden sein. Dementsprechend ist auch ein bedeutender Fortschritt in der einfacher gewordenen Behandlung zu erkennen.

In die letzte Zeit von Jans Tätigkeit gehören nach der Reife und Freiheit des Stils drei Madonnen, von denen zwei sehr klein sind: in der Berliner Galerie die Madonna in der Kirche, bei Baron Gustave Rothschild in Paris die Madonna mit der heiligen Barbara und Elisabeth, endlich in der Dresdener Galerie das Mittelstück eines Triptychons, das unter dem Namen Reise-Altärchen Karls V. bekannt ist. Die beiden ersten Bilder müssen schon in alter Zeit hochberühmt gewesen sein; denn es gibt noch von ihnen mehrere alte Kopien. Besonders oft wurde die Kirchenmadonna kopiert, so daß schließlich Zweifel entstanden sind, ob das in Berlin aufbewahrte Exemplar, das allerdings das weitaus beste ist, nicht auch eine Wiederholung von fremder Hand sei.

Diese Zweifel sind unberechtigt; denn selten findet sich selbst bei Jan so viel Intimität der Wirkung mit energischer Kraft der Farbe vereinigt; hervorragend ist auch die starke Behandlung des Lichtes. Bemerkenswert ist, daß das Bildchen, obgleich es der späten Zeit angehören muß, doch genau die gleiche Technik wie selbst die frühesten Partien des Genter Altars aufweist.

Das Problem war recht schwierig. Der Künstler stellte in einer hohen, gotischen Kirche die schlanke Gestalt der Madonna mit dem Kinde dar, wie sie unter dem Hosianna der im Hintergrunde andächtig zur Seite stehenden Engel in dem heiligen, vom hellsten Lichte durchflossenen Raume lustwandelt. Wollte der Künstler die Bedeutung der Madonna im Sinne des Stils der damaligen religiösen Kunst richtig erscheinen lassen, so mußte er ihre Proportionen außer Verhältnis zu denen der Kirche setzen. In der Tat reicht ihre Gestalt bis zur Empore hinauf. Trotzdem erhalten wir aber keinen unnatürlichen Eindruck; denn die außerordentliche Poesie und Reinheit der Stimmung zwingt den Beschauer ohne weiteres in den Ideenkreis des Künstlers, so daß nur die kontrollierende Reflexion sich des Mißverhältnisses bewußt wird.

Für Jans Stil ist es wichtig, zu sehen, daß einerseits die Architektur ungemein liebevoll behandelt ist, mit der vollen Freude eines Quattrocentokünstlers am unzähligen Detail der Bauformen, anderseits sich aber, wie man das an der ganz unorganischen Bildung der Empore sehen kann, zugunsten einer belebteren malerischen Darstellung sehr weit von der architektonischen Wahrheit entfernt. Er hat sich seine Freiheit als Maler gewahrt und legt offenbar keinen Wert auf architektonische Treue. Es ist bis jetzt nicht gelungen, mit Sicherheit eine bestimmte Kirche als das Urbild für Eycks Darstellung zu nennen. Immerhin ist die Ähnlichkeit mit Saint-Denis, der alten Begräbniskirche der französischen Könige, so groß, daß sie nicht übersehen werden darf; der belgische Forscher Hulin hat Sankt Bavo von Gent darin zu erblicken geglaubt.

Die Tafel bei Gustave Rothschild zeigt die unter dem Baldachin stehende Figur der Madonna mit dem Christuskind, in einer romanischen Loggia; rechts steht die heilige Elisabeth mit der dreifachen Krone und links die

heilige Barbara, die den göttlichen Personen den Donator, einen Kartäusermönch, vorstellt.

Von der Loggia aus blickt man auf ein ähnliches Landschaftsbild wie bei der Rolin-Madonna, und man hat deshalb die beiden Bilder als gleichzeitig entstanden betrachtet. Diese Auffassung steht im Widerspruch dazu, daß die Madonna bei Rothschild nichts von der herben Ernsthaftigkeit der Rolin-Madonna hat, und daß die Schönheit der ganzen Darstellung zugleich viel intensiver, weicher und menschlicher erscheint. Besonders ist die Farbe viel milder und ausdrucksfähiger, und der Künstler weiß viel mehr, als bei der Rolin-Madonna, mit den Wirkungen des Helldunkels zu arbeiten. Dieser Unterschied zwischen den beiden Bildern kann nur dadurch erklärt werden, daß man die Rolin-Madonna als die ältere und die bei Baron Rothschild als die spätere ansetzt.

Das sogenannte Reise-Altärchen Karls V. der Dresdener Galerie ist ein Triptychon und zeigt bei geschlossenen Flügeln die Verkündigung; die Innenseiten haben als Mittelstück die Madonna in einer selbst für Jan van Eyck ungewöhnlich reich ausgeführten gotischen Kirche, während auf dem linken Flügel ein vornehmer Mann als Stifter vom heiligen Georg patronisiert wird und auf dem rechten Flügel die heilige Katharina steht.

Die Komposition der Außen- und Innenseiten schließt sich in allen Beziehungen dem Stile des Jan van Eyck aufs engste an. Sie war gewiß von jeher als Ganzes gedacht. Das Mittelbild aber überragt in technischer Ausführung die übrigen Teile so sehr, daß nur es als eigenhändige Arbeit des Künstlers gelten darf. Die Unterschiede machen sich zwar am auffälligsten in dem Kolorit bemerkbar, das nur im Mittelstück die für Jan charakteristische Verbindung von Schönheit mit der bis ins kleinste durchgearbeiteten Wahrhaftigkeit zeigt, und auch nur im Mittelstück so wundervoll warm ist wie sonst stets bei Jan, während die Flügel ein sehr kaltes Kolorit haben. Aber auch sonst sind zwischen Mittelstück und Flügel Abweichungen in Qualität und Handschrift zu beobachten.

Zunächst ist bei der Architektur der Haupttafel der außerordentliche Fortschritt gegen die frühere Behandlung der Perspektive auffallend. So gut hat

Eyck gar nie einen geschlossenen Raum in Zeichnung und Helldunkel entwickelt. Auf den Flügeln macht sich der gleiche Fortschritt nicht so stark und vor allem nicht so malerisch wohltuend bemerkbar. Wie wundervoll ist ferner die belebte, trotz des verschwindend kleinen Maßstabes so überaus kräftige Zeichnung der Madonna, und wie erscheinen die Gestalten der Flügel daneben bloß miniaturenmäßig zierlich und fein! Maßgebend mag endlich das Beiwerk sein; man muß nur das überaus sicher behandelte Maßwerk im Mittelstück mit dem von den Flügeln, nur seine bei aller Wahrheit zugleich so schönen Glasfenster mit denen der Flügel vergleichen, die kalt und flach wie Linoleum sind, um den Unterschied der verschiedenen Teile zu ermessen. Verfasser bleibt deswegen nach wiederholten Prüfungen trotz des im Katalog der Dresdener Gemäldegalerie erhobenen Widerspruches bei der schon früher geäußerten Ansicht stehen: das sogenannte Reise-Altärchen Karls V. gibt in seiner Mittelpartie vielleicht das Feinste, was wir von Jan van Eyck an Raummalerei haben; aber die Flügel rühren weder in den Innen- noch in den Außenseiten von ihm selbst her. Sie müssen aber in der Anlage auf ihn zurückgehen; denn sie stehen seinem Stile noch sehr nahe.

*

Auf Grund von Inschriften ist Jan van Eyck noch eine weitere Anzahl von Bildern zugeschrieben worden. Diese Inschriften sind, soweit die folgenden Bilder in Betracht kommen, nicht echt. Die älteste unter ihnen gibt das Jahr 1421 an und befindet sich auf der Ermordung des heiligen Thomas in der Galerie von Chatsworth. Das Bild war lange Zeit mit Recht aus dem Verzeichnis der Werke, die für Jan van Eyck und seine Zeit in Betracht kommen können, ausgeschaltet, weil es offenkundig eine Arbeit des 16. Jahrhunderts ist. Aber nachdem bei Gelegenheit der Brügger Ausstellung von 1902 doch wiederum der Versuch gemacht worden ist, die Inschrift und das Werk für echt zu erklären, sei hier darauf hingewiesen, daß die Jahreszahl ursprünglich 1521 hieß und erst später in 1421 umgewandelt wurde.

Die Inschrift auf dem Thomas-Bild wird zwar als eine plumpe Fälschung des 19. Jahrhunderts bezeichnet, ist aber wohl alt, allerdings um gut hundert

Jahre nach Eycks Tode auf die Tafel gesetzt worden. Ob sie gerade zu Betrugszwecken angefertigt wurde, können wir nicht sagen. Anders liegt es bei den folgenden Gemälden, die auf Originale von Eycks Hand zurückgehen und bei denen die Bezeichnung nicht harmlos zu sein scheint.

Jan van Eycks Name war ja schon in alter Zeit so sehr geschätzt, daß er auf Kopien nach seinen Werken gesetzt wurde. Solches geschah wohl schon im 15. Jahrhundert, wie wir aus einem Verbot vom Jahre 1444 wissen, das untersagte, daß ein Maler sein Werk unter dem Namen eines anderen gehen lasse, und das eine Strafe von *10 livres parisis* dafür festsetzte, „es sei denn, er könne beschwören, daß er nicht darum wisse". Zwar wird Jan hier nicht genannt, aber wenn irgendein Künstlername zu derartigen Fälschungen verlocken mochte, so war es doch der seinige. Oft genug wird unzweifelhaft betrügerische Absicht mit seiner Inschrift Mißbrauch getrieben haben, manchmal aber wird jene Zeit, die es mit dem Schutz des geistigen Eigentums nicht sehr genau nahm, mit solcher nach unseren Begriffen unberechtigten Bezeichnung weiter nichts haben sagen wollen, als daß das Bild auf den betreffenden Künstler zurückgehe.

Das von 1433 datierte Bildnis eines Mannes mit dem Turban in der Londoner Nationalgalerie, sowie das von 1436 datierte Bildnis des Jan de Leeuw in der Wiener Staatsgalerie gehören hieher; ihre Inschriften sind wenigstens im höchsten Grad verdächtig. Bei dem Londoner Bild entsprechen die sehr groben Schriftzüge in ihrer Ausführung gar nicht dem Charakter von Jans Inschriften, und außerdem ist der Rahmen, auf dem sie stehen, in späterer Zeit so stark überarbeitet worden, daß die Inschrift nicht vom 15. Jahrhundert stammen kann. Beim Wiener Bild aber liegt wohl eine unverstandene Kopie nach einer ursprünglich in Akrostichen abgefaßten Bezeichnung vor, wie aus dem Mangel an Übereinstimmung zwischen der am Rande angegebenen Zahl 1436 und der Summe der Zahlenwert besitzenden Buchstaben der zwei letzten Zeilen hervorgeht. Wenn nun aber auch die Inschriften der beiden Bilder nicht als unecht nachgewiesen werden könnten, so würde sich doch aus dem künstlerischen Habitus der Beweis führen lassen, daß das Londoner überhaupt nicht von Jan und das Wiener wenigstens in der vor-

liegenden Form nicht von ihm herrühren kann. Der Mann mit dem Turban geht ja wohl auf ein Vorbild von Eycks Hand zurück und hat eine auffallende Familienähnlichkeit mit Eycks Frau; aber er ist kalt und spitz, so ohne Schärfe korrekt und in der Gewandbehandlung so wenig geschmackvoll, daß es sich im besten Fall nur um eine Kopie handeln kann. Das Porträt des Jan de Leeuw aber ist so schlecht erhalten, daß ein Urteil nach irgendeiner Richtung nicht abgegeben werden kann. Vielleicht steckt unter der jetzt sichtbaren Oberfläche eine echte Arbeit des Künstlers; wahrscheinlicher aber stammen diese von Haus aus sehr leeren Formen mit dem unreellen Effekt des allzuscharf blickenden Auges aus viel späterer Zeit.

In der Berliner Galerie und in der Sammlung der Brügger Akademie befinden sich Darstellungen Christi als *Rex Regum*, die als Jans Werk bezeichnet sind. Beide weisen in der Inschrift so grobe Irrtümer auf, daß zunächst die Bezeichnung als unecht gelten muß. Aber auch in der malerischen Behandlung sind sie, und zwar besonders das Brügger Exemplar, so hohl und oberflächlich, daß sie sich durchaus nicht mit dem so sehr komprimiert arbeitenden inhaltsreichen Stile des Jan van Eyck vergleichen lassen. Die Technik und die schon sehr ausgleichend zusammengefaßten Formen lassen auf ungefähr 1500 als Entstehungszeit schließen. Abgesehen von einer ziemlich starren Replik in englischem Privatbesitz, befand sich auch in der Münchener Pinakothek eine Wiederholung dieses Christusbildes, die, seitdem vor einigen Jahren der alte gotische Originalrahmen wiedergefunden wurde, einen recht guten Eindruck macht. Sie ist wohl die älteste unter den vieren und gibt, wie sich vor allem in dem noch so sehr streng gezeichneten Ornament ausspricht, das verschwundene Original am treuesten wieder; bei Gelegenheit des heute noch nicht ausgetragenen Streites um die Echtheit der Kölner sogenannten Madonna mit der Wickenblüte sprach Dr. Braune die Vermutung aus, daß der Münchener *Rex Regum* eine Fälschung aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts sei. In der Tat zeigt das Bild eine unverständlich gute Erhaltung, fast ohne alle Sprungbildung.

Unter den verschiedenen unbezeichneten Bildnissen, die dem Jan van Eyck zugeschrieben werden, hat sich lange Zeit das Porträt eines Antoniusordens-

ritters in der Berliner Galerie des größten Ansehens erfreut. Heute ist die Meinung der Kenner nicht mehr so einmütig in ihrem Lob. Die Zweifel, die der Verfasser in seiner Studie über Jan van Eyck an der bis dahin geltenden Zuschreibung ausgesprochen hat, fanden neben scharfem Widerspruch auch lebhaften Anklang. In der Tat ist das Bildnis eine späte Arbeit vom Ende des 15. oder vom Anfang des 16. Jahrhunderts, die in äußerlich und auch technisch sehr geschickter Nachahmung sich archaisierend ganz eng an die Art, wie Jan van Eyck die männlichen Porträts zu arrangieren pflegte, anschließt. Das Spiel ins Publikum, wie es vom harten scharfen Blick ausgeht, entspricht ebensosehr der Auffassung der Bildnisse vom Anfang des 16. Jahrhunderts, wie die flüssige Behandlung des Stofflichen dieser späten Zeit angehört. Man muß nur die in einzelnen Absätzen gemalten Metallarbeiten auf den Flügeln des Genter Altars mit der durchlaufend gemalten Ordenskette des Mannes mit den Nelken vergleichen, um zu sehen, daß hier eine völlig verschiedene malerische Auffassung waltet, die nicht mit einem etwaigen Wandel innerhalb der Kunstweise Jan van Eycks zu erklären ist. So stehen überhaupt Jans Werke dem Porträt des Mannes mit den Nelken gegenüber, wie eben die Vertreter der rein archaischen Kunst denen eines äußerlich archaisierenden, innerlich aber raffinierten und geschmeidigen, freilich viel weniger edlen Stils gegenüberzustehen pflegen. Der Dargestellte scheint noch im 16. Jahrhundert gelebt zu haben; denn sein Bildnis kommt nicht nur auf einer dem deutschen Meister der heiligen Sippe zugeschriebenen, auf Schloß Gemen in Westfalen befindlichen Anbetung der Könige, sondern, wie es scheint, auch auf einer im Kölner Museum befindlichen Predigt des heiligen Bernhard vor. Wenn man bei der Gemener Anbetung ohne jeden Beweis die Meinung ausgesprochen hat, daß der Meister der heiligen Sippe das Berliner Bildnis als Muster genommen habe, so kann man das bei dem Kölner Bild, wo auch noch die Familie des Mannes porträtiert ist, nicht annehmen. Wer der Urheber des viel besprochenen Berliner Bildnisses ist, kann Verfasser noch immer nicht sagen. Er glaubt zwar bestimmt nicht, daß es vom Meister der heiligen Sippe herrührt, aber doch, daß es in dessen Nähe gehört, weil sich im Kreise dieses Künstlers noch öfter Anlehnungen

an Eycks Stil, ferner ähnlich arrangierte Köpfe mit dem grellen und doch starren Blick der Augen sowie ähnliche Frisur und Tracht finden.

Das vielbesprochene Bildnis eines jungen Mannes mit der Sendelbinde der Galerie Brukenthal in Hermannstadt gehört, wie das ihm sehr nahe verwandte Porträt eines Barbarigo in der Londoner Nationalgalerie, einem Nachahmer des Jan van Eyck um 1450 an. Die Behandlung ist geistig und technisch nicht kräftig genug für Jan van Eyck, der auch seit der Brügger Ausstellung nicht mehr unbestritten als Urheber gilt. Ebenso ist das Fragment eines Stifterbildnisses in der Leipziger Galerie weit entfernt von Jans außerordentlicher Bestimmtheit. Ihm steht ziemlich nahe ein Bildnis der Galerie Montauban, das dort grundlos dem Ouwater zugewiesen wird. Dieses ist aber, soweit Verfasser nach den Abbildungen schließen kann, doch etwas besser als das Leipziger Stück.

Alte Nachrichten erzählen von einem herrlichen Meisterwerk des Jan van Eyck, einem Abt, der in hoher Kirchenhalle vor der Madonna kniet. Das offenbar hochberühmte Bild befand sich in Ypern. Eine durchaus zu den Beschreibungen passende Tafel befand sich im Besitz des Herrn Helleput in Löwen. Der Zustand des sehr ungleichmäßig erhaltenen Gemäldes erlaubt kein abschließendes Urteil. Die meisten halten es für sehr stark übermalt und nehmen an, daß es sich doch um ein allerdings verdorbenes Originalwerk des Meisters handeln könne. Der Stifter ist auch sicherlich recht grob übermalt, die Madonna dagegen scheint in der Hauptsache gut erhalten zu sein und vom Ende des 15. Jahrhunderts zu stammen. Die Flügel enthalten hochaltertümlich behandelte Szenen aus dem Alten Testament; den brennenden Dornbusch, das Vließ des Gideon, den Aronsstab und die Pforte des Ezechiel.

Der Stifter war Nicolas de Maelbeke, der 1429 bis 1445 Propst von Sankt Martin in Ypern gewesen ist. Jan van Eycks Tod soll Ursache gewesen sein, daß das Bild nicht fertiggestellt und dann so bedauerlich übermalt wurde.

Nun ist noch eine Gruppe unter den bis jetzt allerdings nicht einhellig dem Jan van Eyck zugeschriebenen Werken zu besprechen, die seit neuerer Zeit auch seinem Bruder Hubert zugewiesen werden. Es sind meistens klein-

figurige Stücke, über deren Ursprung uns keine Inschrift oder Nachricht Aufschluß gibt. Sie tragen in der Regel einen für den ersten Blick sehr altertümlich wirkenden Charakter, sind aber doch ausnahmslos Arbeiten der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Hierher gehört zunächst eine kleine Teilkopie aus der Kartäuser-Madonna bei Baron Rothschild. Sie ist unter dem Namen Burleighhouse-Madonna hochberühmt gewesen und später aus englischem Privatbesitz als ein Werk des Jan van Eyck in die Berliner Galerie gelangt. Als sich nun ihr Verhältnis zu dem Eyckschen Original herausgestellt hatte, wurde sie dem Petrus Cristus zugeschrieben, was in Rücksicht auf das Kolorit als nicht unwahrscheinlich gelten mag. Aber sie wurde dann auch wieder für Hubert in Anspruch genommen. Das ist jedoch wegen der selbst über Jan van Eyck weit hinausgehenden Perspektive nach Dr. Kerns Forschungen schlechterdings unmöglich.

Bei den trauernden Frauen am Grabe Christi in der Richmond-Galerie liegen ebenfalls vielfache Beziehungen zu Jan van Eyck vor; aber auch hier läßt sich eine Übereinstimmung mit dessen Stil nicht nachweisen. Auf der Brügger Ausstellung hing die interessante Tafel neben der Paele-Madonna, wobei Verfasser zur Überzeugung kam, daß sie um einige Dezennien später entstanden ist. Die Waffen sind vor allem nicht mehr so einfach wie früher, die Farbe ist so tonig gebunden, wie das bei Eycks Technik gar nicht möglich wäre, die Komposition der Figuren geht schon so sehr mit dem Aufbau der Landschaft zusammen, die Landschaft selbst ist endlich schon so weit entwickelt und mit so reichen koloristischen Abstufungskünsten nuanciert, daß das Bild dem Stil von Memlings Turiner Passion viel näher steht, als dem des Jan van Eyck.

In der Kopenhagener Galerie wird ein vom heiligen Antonius beschützter Stifter dem Petrus Cristus zugeschrieben. Dieses Bild suchte Weale mit einem 1416 bei Meister Hubert bestellten Bilde zu identifizieren; aber soweit Verfasser nach der Photographie urteilen kann, steht die kleine Tafel wirklich dem Petrus Cristus sehr nahe und geht jedenfalls in ihrer leichten Komposition weit über die primitive Haltung hinaus, die Huberts Bilder sicher gehabt haben, nachdem sie selbst bei Jan noch die Regel ist.

Bei einer wiederholt vorkommenden Darstellung des stigmatisierten Franziskus, deren beste Exemplare in den Galerien von Turin und Philadelphia sind, wies Hymans darauf hin, daß schon im 15. Jahrhundert ein reicher Mann namens Adornes in seinem Testament eine von Jan van Eyck gemalte Franziskus-Legende erwähnt. Er glaubt sie in den zwei erwähnten Repliken gefunden zu haben. Verfasser kennt nur das Exemplar von Turin. Bei diesem ist die Behandlung der Figur so äußerlich und das Legendenmotiv so unverstanden, daß Jan für sie nicht in Betracht kommt; für die Landschaft aber lieferte Felix Rosen den Nachweis, daß sie einer viel späteren Zeit angehört. Wenn aber das übrigens sehr hübsche Bildchen schon für Jan viel zu spät ist, so kann Hubert, der in neuerer Zeit in Vorschlag gebracht wird, erst recht nicht in Betracht kommen.

Auch die vor einigen Jahren für die Berliner Galerie erworbene Kreuzigung fällt zum mindesten in ihrer technischen Ausführung in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. Vielleicht geht sie mit anderen Bildern in Padua und in Venedig auf eine Komposition des Jan oder, wie neuerdings vorgeschlagen wird, des Hubert zurück; wahrscheinlicher ist es allerdings, daß sie und so viele altniederländische Kreuzigungen kleinen Formats Durchschnittserzeugnisse der Schule sind, denen zwar ein allgemein angenommener Name, aber doch kein bestimmtes Kunstwerk zugrunde liegt.

In neuerer Zeit hat nun Graf Paul Durrieu darauf aufmerksam gemacht, daß ein in der Turiner Bibliothek aufbewahrtes, leider im Jahre 1903 verbranntes Miniaturenwerk im Zusammenhang mit dem holländischen Fürsten stehe, in dessen Dienste Jan gewesen war. Diese *heures de Turin* bilden einen Teil eines Gebetbuches, an dem verschiedene Generationen gearbeitet haben. Der ehemals in Turin befindliche Teil hat dem Herzog Jean sans pitié gehört. In ihm befanden sich mehrere Darstellungen, die entschieden in den Kreis Eyckischer Kunst gehörten, und drei Blätter: der Judaskuß, der Sturm auf dem Meere und der Zug des Herzogs Jean sans pitié am Meeresstrand, erhoben sich so sehr über das Durchschnittsmaß der damaligen niederländischen Miniaturen, daß man in ihnen Originalarbeiten von einem der Brüder van Eyck zu erkennen glaubte, und zwar wurde Hubert van Eyck vorgeschlagen.

Verfasser hat das Werk selbst noch kurz vor dessen bedauerlichem Untergang gesehen und ist auch von der Frische und Delikatesse dieser drei Blätter überrascht gewesen. Besonders auffallend wirkte die Darstellung des Herzogs und seiner ritterlichen Begleitung am Meeresstrand. Der Vergleich mit modernen holländischen, hellfarbigen Marine-Aquarellen stellte sich von selbst ein, aber trotz aller Frische konnte Verfasser nicht die Überzeugung gewinnen, daß es sich hier um selbständige Arbeiten eines großen Meisters handelte.

Die Qualität der Ausführung war weit entfernt von der Feinheit der Erfindung, und es liegt der Gedanke sehr nahe, daß gerade dieses Blatt nur die Wiederholung eines Gemäldes oder vielleicht auch einer anderen Miniatur gewesen sei. In dieser Meinung wurde Verfasser durch den höchst sonderbaren Umstand bestärkt, daß das Wappen des Herzogs mit den bayrischen Rauten und dem Wittelsbacher Löwen sehr wenig sorgfältig ausgeführt war; selbst im Original kostete es einige Mühe, diese heraldischen Details festzustellen. Es ist aber kaum glaublich, daß in jener Zeit gerade das Wappen so undeutlich dargestellt worden sei, wenn das Buch für den Träger dieses Wappens gemalt war.

Dazu kommt, daß einige weitere Miniaturen Kopien von Gemälden waren, die erst Jahrzehnte nach dem 1424 erfolgten Tode des Herzogs entstanden sind. So fand sich die verkürzte Wiederholung von einer dem Meister von Flémalle zugeschriebenen Kreuzigung, deren Reste in Frankfurt aufbewahrt werden, und die Variante eines Kalvarienberges in der Pariser Sammlung Schloß, den man wohl allerdings mit Unrecht dem Petrus Cristus zuschreibt. So wird das Turiner Miniaturenbuch für die nähere Kenntnis der frühen Eyckischen Kunst einstweilen wenigstens nicht zu verwerten sein. Jedenfalls ist sein Verhältnis zu dem Gebetbuch von Chantilly dahin zu bezeichnen, daß es ihm sowohl an Alter wie an künstlerischer Bedeutung weit nachsteht. Wenn es — was aber durchaus unglaublich und bis jetzt auch nicht bewiesen ist — von Hubert herrührte, dann wäre dieser der große Meister nicht, als den ihn die Inschrift des Genter Altars nennt, und er käme für die Kunstgeschichte nicht mehr als führender Künstler ersten Ranges in Betracht.

Der Fall Eyck, der heute wieder so lebhaft umstritten wird, liegt für unbefangene Betrachtung, soweit das vorhandene Bildermaterial in Betracht kommt, ziemlich einfach. Wenn wir uns nur an die authentischen Werke halten und die Menge der durch allzu unbesorgte Hypothesen auf Jans Namen getauften Bilder weglassen, so entsteht ein durchaus folgerichtig gegliedertes Ensemble, das uns einen der größten Meister der Kunstgeschichte von seinen frühen, zwar noch befangenen, aber technisch ungemein sicheren Arbeiten kennen lehrt bis zu den in schnellem Fortschritt zu ungeahnter und auch nie übertroffener Höhe steigenden Meisterwerken der späten Zeit. Der Künstler ist offenbar in der Blüte seiner Kraft gestorben. Voraussichtlich hätte er, dem an Schärfe der Beobachtung unter allen Künstlern nur Leonardo da Vinci zur Seite steht, die altniederländische Malerei in andere Bahnen gelenkt, als sie nach seinem Tod eingeschlagen hat. Leider war es ihm nach der Fertigstellung des Genter Altars nicht mehr ganz zehn Jahre lang vergönnt, sich seiner Kunst zu widmen. Darum konnte die Wirksamkeit auf seine Nachfolger weniger in der Lehre beruhen, die er selbst gab, als in dem Beispiel, das seine Werke für freilich unabsehbar lange Zeit den altniederländischen Malern gegeben haben. So wie er plötzlich in die Kunstgeschichte eingetreten zu sein scheint, so verschwindet er überschnell wieder aus ihr, aber über die Jahrhunderte weg leuchtet sein Name noch immer als der eines der gewaltigsten Männer, die im ganzen Gebiete der Malerei überhaupt zu finden sind.

ROGIER VAN DER WEYDEN

ZUR Zeit, wo Jan van Eyck in Gent und Brügge den neuen Stil so glänzend vertrat, wirkte in dem benachbarten Brüssel als Stadtmaler Rogier van der Weyden. Er wurde in Tournai geboren und trug ursprünglich den Namen Roger de la Pasture; dieser wurde später in die germanische, uns heute noch geläufige Form übersetzt. Die romanische Namensform scheint darauf hinzuweisen, daß der Künstler nicht germanischer Abstammung ist; doch ist es gar nicht ausgeschlossen, daß seine Familie aus Löwen nach Tournai zog, dort ihren Namen französisierte, und daß Rogier bei der Übersiedelung nach Brüssel die alte germanische Form wieder aufnahm. Er wird um 1400 geboren sein und trat 1426, wo er schon verheiratet war, in das Atelier eines vielbeschäftigten Künstlers namens Campin ein, der ein unruhiger, aber anschlägiger Mann gewesen zu sein scheint. 1432 wurde Rogier Freimeister, und 1436 wird er bereits als Stadtmaler von Brüssel erwähnt. Ob er vor dem Eintritt in Campins Atelier sich schon der Malerei gewidmet hat, wissen wir nicht. Vielleicht war er vorher Bildhauer.

Über seine spätere künstlerische Laufbahn wird uns nichts erzählt; es sind nur einige Nachrichten über seine Familie und sein bürgerliches Leben erhalten, aus denen hervorgeht, daß er ein sehr frommer und ein wohlhabender Mann war.

1449 begab er sich nach Italien, um in Rom das Jubeljahr mitzufeiern, und er war damals bereits so angesehen, daß er am fürstlichen Hof von Ferrara beschäftigt wurde. Seine Persönlichkeit scheint in Italien großen Eindruck gemacht zu haben; denn man erzählte sich dort manche Äußerung von ihm mit der Verehrung, die man den Worten großer Männer entgegenzubringen pflegt. Rogier starb 1464 in Brüssel und wurde dort in der Kirche zu St. Gudula begraben. Nach allem, was uns über ihn berichtet wird, muß er einer der berühmtesten altniederländischen Künstler gewesen sein; sein Name wird nicht selten in unmittelbarer Verbindung mit dem des Jan van Eyck genannt. Leider ist uns aber nicht ein einziges Werk erhalten, das inschriftlich oder urkundlich für ihn gesichert ist. Wir sind auf Nachrichten

von ziemlich spätem Datum angewiesen, um sein Lebenswerk festzustellen. Diese greifen aber so gut ineinander, daß eine freilich nicht große Anzahl von Gemälden als sichere Arbeit von Rogiers Hand zu bestimmen war. Der Künstler, von dem wir wissen, daß er einer frommen Bruderschaft angehörte, stellt sich nach ihnen als eine milde Natur dar, die zu einer weichen, lyrisch gestimmten Auffassung neigte.

Rogier van der Weyden ist nicht der gleiche schöpferische Geist gewesen wie Jan van Eyck. Er besaß Geschmack und Geschick genug, um aus den herrschenden Richtungen sich derjenigen anzuschließen, die die Zukunft für sich hatte und auch an sich die wertvollste war. Als einen Schüler des Jan van Eyck, wie man das eine Zeitlang getan hat, darf man ihn trotzdem nicht betrachten. Er ist neben dem großen Meister von Brügge seine eigenen Wege gegangen und hat die künstlerischen Tendenzen der Zeit auf seine Weise verfolgt. Dadurch, daß er nun nicht gleichermaßen wie Jan van Eyck schöpferisch und energisch gewesen ist, stellt sich auch bei ihm der Unterschied zwischen der alten und der neuen Zeit lange nicht so schroff und unvermittelt dar. Schon die stille, lyrische Stimmung seiner Werke erinnert lebhaft an die Art des Mittelalters. Er schreitet ferner nicht zu der gleichen Kunst und Vielseitigkeit der Individualisierung vor wie Jan van Eyck. Seine Kompositionen sind nicht so konzentriert und konzentrisch, sondern haben noch vieles von dem starren Nebeneinanderreihen des mittelalterlichen Stiles. Das Kolorit endlich hat besonders in der Behandlung der Fleischteile noch viel von dem übermäßig Hellen und Rosigen der alten Zeit, und die Körperbildung ist nicht entfernt so organisch wie bei Jan van Eyck.

Die wenigen Werke, die wir von ihm besitzen, tragen zwar keine Jahreszahlen, aber bei den wichtigsten von ihnen läßt sich doch die Entstehungszeit wenigstens beiläufig fixieren. So kann wohl auch jenes Gemälde, das von wenigen zwar aus Augenschein gekannt, aber, in Reproduktionen viel verbreitet, unsere Vorstellungen über die Natur seiner Kunst am stärksten beeinflußt hat, an den Anfang seiner Tätigkeit in Brüssel, das heißt gegen 1435 gesetzt werden: es ist die berühmte Kreuzabnahme im Eskorial. Molanus und Karel van Mander erzählen uns, daß das Bild aus der Kirche

Unserer Lieben Frau vor den Mauern zu Löwen für die Regentin Maria von Ungarn erworben wurde, und daß es bei der Überführung nach Spanien bei einem Sturme mit dem Schiff unterging, aber durch die Wogen unversehrt ans Land getrieben worden ist.

Mit dieser Komposition hat Rogier den glücklichsten Griff getan, der je einem niederländischen Maler im 15. Jahrhundert gelungen ist; er ist bis auf den heutigen Tag durch sie populär wie kein anderer geworden. Das Bild wurde immer und immer wieder bis tief in das 16. Jahrhundert hinein nachgeahmt. An die Kreuzabnahme knüpfte sich auch der Name des Künstlers in unvergeßlicher Weise, und nur durch sie sind wir in die Lage gesetzt worden, das Werk des Meisters wieder zusammenzustellen.

Das Bild ist in einer damals und auch später noch sehr beliebten Art, in der das Kreuz symbolisierenden Form eines T, arrangiert. Vom Goldgrunde heben sich die überlebensgroßen Gestalten eindrucksvoll, wenn auch ohne besondere Tiefenwirkung ab. Der Kreuzesstamm ist genau in die Mitte gestellt; von ihm wird der Leichnam Christi in einer auf die Glaubwürdigkeit der Schilderung wenig Rücksicht nehmenden Weise herabgelassen. Der Oberleib Christi bildet gerade die Mitte des Gemäldes, links bemüht sich Johannes mit einer der heiligen Frauen um die ohnmächtig zusammengesunkene Maria, rechts steht die großartige Figur des heiligen Nikodemus, der die Beine Christi hält. Außerdem sind noch zu beiden Seiten einige wenige Figuren so geschickt angebracht, daß die Komposition nach rechts und links, allerdings nur in linearem Sinn, kräftig abgeschlossen wird.

Bewundernswert ist die gotisch stilisierte Zeichnung, die, ohne gerade naturtreu zu sein, durch die Empfindung und durch den Geschmack der Linienführung zu dem Allerbesten gehört, was das 15. Jahrhundert hervorgebracht hat. Hervorragend ist besonders der in seiner Weise wundervolle Leib Christi. Er ist ja nicht anatomisch richtig und steht wie üblich in engerem Zusammenhang mit der damaligen Skulptur als mit der Natur. Die Zeichnung arbeitet auch nicht mit langen Linien, sondern wird immer wieder, wo neue Glieder und Gelenke kommen, gewissermaßen abgeknickt. Wie ferner das ganze Bild einen etwas zu weit getriebenen Parallelismus

der Gliederung entfaltet, wie die Gestalt der Maria in die gleiche Lage wie Christi Leib gebracht ist, so gehen die Linien bei Christus, besonders an den Beinen, allzu sehr in der gleichen Richtung. Überall bemerkt man also Altertümlichkeiten und Voreingenommenheiten; trotzdem sind schöner und empfindungsvoller geführte Konturen als bei dem Christus der Kreuzabnahme kaum jemals im 15. Jahrhundert von einem Niederländer gezeichnet worden.

Dieser Rhythmus und die weiche Empfindung sind gewiß ein Erbteil aus der früheren Kunst, und da sie bei Rogier nirgendswo so eng und stark verbunden sind, so darf man darin wohl ein Zeichen dafür erblicken, daß der Altar in die frühere, wenn nicht früheste Zeit von seiner selbständigen Tätigkeit gehört.

Dazu kommt die schwere, allerdings sehr gewandt beherrschte Massigkeit der Gestalten. Selbst die Frauen haben fast alle etwas Heroisches. Die Magdalena aber hat gar in der mächtigen Bildung des Oberleibs geradezu etwas Gewaltiges. In späterer Zeit würde eben diese Figur in ihrem eng anliegenden Gewand Rogier Veranlassung geboten haben, die prunkvolle Eleganz des burgundischen Kostüms eingehend zu schildern; hier bleibt er aber noch im strengsten älteren religiösen Stil und trägt dem Realismus der neuen Zeit nicht mehr Rechnung, als er eben muß.

Auch die noch ganz primitive Raumbehandlung deutet auf frühen Ursprung hin. Die Figuren sind nicht nur allzu eng nebeneinandergestellt, so daß sie sich kaum bewegen können, sondern sie gehen auch nicht in die Tiefe. Die Tafel wird noch durchaus wie eine Reliefplatte behandelt. Rogier ist niemals in Sachen der Perspektive sehr glücklich gewesen; aber kein anderes seiner Werke ist dermaßen unräumlich empfunden. Wenn nun die Kreuzabnahme auch den Charakter einer frühen Arbeit trägt, so muß sie immerhin doch nach der Lehrzeit entstanden sein. In all ihrer stilistischen Gebundenheit ist sie das Werk eines fertigen Meisters. Rogier verfügt völlig frei über Ausdruck und Geste, besonders die Bewegungen der Arme und der Hände sind schlechterdings ausgezeichnet. In dieser Hinsicht ist ihm sogar nie wieder etwas gleich Gutes gelungen, soweit wir nach den erhaltenen Werken urteilen können. Diese rein menschliche Innerlichkeit hat er viel-

leicht nie wieder erreicht, außer in einem sogleich zu besprechenden Zyklus, den er wohl um die gleiche Zeit für das Rathaus von Brüssel gemacht hat. Man wird an die Schilderung antiker Autoren über die feine psychologische Detaillierung und Steigerung der griechischen Meister des 4. Jahrhunderts vor Christus erinnert, wenn man die Vielseitigkeit analysiert, in der Rogier den Schmerz um Christi Tod dargestellt hat.

Rogiers Kunst, den seelischen Affekt so ergreifend zu schildern, hat nun Veranlassung zu einer irrtümlichen Charakterisierung des Meisters gegeben. Er wurde als der Dramatiker der altniederländischen Malerei bezeichnet, und man legte ihm ein leidenschaftliches Pathos bei. Gerade dieses aber ist ihm durchaus fremd. Er ist wohl einer der besten Stimmungsmaler der Schule, aber es gelingt ihm doch immer nur die Schilderung von ruhigen Zuständen. Er liebt keine hastigen oder gar leidenschaftlichen Bewegungen, und wo er eine lebendige Handlung zu erzählen hat, sucht er ihren Kern, wenn auch mit aller Deutlichkeit, doch so einfach zu entwickeln, wie es das betreffende Thema nur erlaubt.

So liegt das Ergreifende bei der Kreuzabnahme nicht sowohl in der Art, wie der Schmerz die Menschen überwältigt, sondern wie sie selbst ihm Herr werden. Sie trinken gewissermaßen ihre Tränen in sich hinein. Dem Künstler lag die kirchliche Bestimmung der Altartafel noch zu sehr im Blute, als daß er an den Ort der heiligsten Ruhe und feierlichsten Sammlung eine ungestüm bewegte Szene gesetzt hätte. In dieser Hinsicht ist er ganz und gar das Kind seiner Zeit, die in der Kirche sich noch immer zu bändigen wußte, wenn auch das politische Leben damals noch so wild und rauh war. Er hat die stilvollste Karfreitagsstimmung zum Leitmotiv der Kreuzabnahme gemacht, und daher erklärt sich auch der so lange Jahrhunderte andauernde Erfolg.

Aus alten Reiseberichten geht hervor, daß Rogier van der Weyden für das Rathaus der Stadt Brüssel einige sogenannte Gerechtigkeitsbilder gemalt hat. Diese scheinen den Fremden als eine Art Wahrzeichen der Stadt gezeigt worden zu sein und müssen ein außerordentlich großes Ansehen genossen haben. Sie sind leider 1695, als die Franzosen Brüssel belagerten, mit dem

Rathaus verbrannt. Obwohl sich nun nach ihnen keine Kopien im eigentlichen Sinne des Wortes erhalten haben, so können wir uns doch recht gute Vorstellungen von ihnen machen; denn sie haben für die jetzt in Bern aufbewahrten berühmten Teppiche als Vorlage gedient. Diese Teppiche stellen genau die Szenen dar, die auf Rogiers Gerechtigkeitsbildern nach den noch in Abschrift erhaltenen Inschriften und nach alten Beschreibungen behandelt waren, und sie passen so völlig in Zeichnung, Bewegungen und Typen zur Kreuzabnahme, daß ein Zweifel an ihrem direkten, kopienmäßigen Zusammenhang mit den verbrannten Bildern ausgeschlossen ist. Nur die Komposition scheint insofern nicht genau wiedergegeben zu sein, als beim Hintergrund mehr Rücksicht auf die Erfordernisse des Teppichstiles denn auf Treue in der Reproduktion genommen wurde.

Von den vier Tafeln stellten zwei eine Legende aus dem Leben des Kaisers Trajan dar, der den Christen im Mittelalter wegen seiner Gerechtigkeitsliebe als eine fast heilige Persönlichkeit galt. Die Originalbilder müssen wahrhaft imposant gewesen sein, und besonders glücklich war in dieser Hinsicht wohl die Gruppe, die eine Witwe zeigt, wie sie vor dem auf stolzem Pferde reitenden Kaiser niederkniet und für ein ihr durch dessen Sohn zugefügtes Unrecht um Sühne bittet. Die zweite Gruppe zeigt Trajan in stattlicher Rüstung unter seinen Getreuen stehend, wie er der Hinrichtung seines Sohnes zusieht.

Aus den Bildern spricht jene tiefe, vielseitig nuancierte Ergriffenheit, über die uns von den alten Augenzeugen, die die Originale im Rathaus gesehen haben, berichtet wird und die in ihrer erhabenen stillen Feierlichkeit völlig zur Stimmung der Kreuzabnahme paßt. Es scheint auch, daß Rogier hier wie dort die Figuren überlebensgroß gebildet hat, um den würdevollen Eindruck noch zu steigern.

Die Rüstungen erlauben uns nun in Anbetracht dessen, daß die damaligen Maler in der Behandlung des Kostüms sich möglichst treu an die Tracht des Tages hielten, einen Rückschluß auf die Entstehung der Rathausbilder zu ziehen. Sie haben alle noch etwas Einfaches, zeigen besonders an den Helmen noch nicht die im späteren 15. Jahrhundert eingeführten Verbesserungen, so daß die Bilder wohl aus des Künstlers früher Epoche stammen. Sie werden

bald nach 1430 entstanden sein, vielleicht waren sie das Werk, mit dem sich Rogier als *pourtraicteur de la ville* einführte.

Der zweite Teppich schildert ebenfalls in zwei Abteilungen, wie der heilige Papst Gregor für das Seelenheil des Kaisers Trajan betet, und wie man dann später in dem Schädel des schon einige Jahrhunderte vorher gestorbenen Kaisers durch ein Wunder Gottes die Zunge, die einst so gerechtes Urteil gesprochen hatte, noch frisch findet.

Die zwei andern Tafeln waren der Legende des Grafen Herkenbalt gewidmet. Die erste zeigte in schauerlicher Gegenständlichkeit der Erzählung, wie der kranke Graf seinem gottlosen Neffen mit eigner Hand, im vollen Sinn des Wortes, den Kopf absäbelt. Auf der anderen Tafel war dargestellt, wie Herkenbalt vor dem Bischof den Mund öffnet und die Hostie sehen läßt, die ihm durch überirdische Gnade gereicht worden war. Diese Szenen sind so wahrhaft großartig gedacht, daß sie auch noch in der doch ungetreuen Reproduktion einen sehr starken Eindruck machen. Man begreift, daß Lampsonius, wie Karel van Mander erzählt, von den ernsten politischen Arbeiten, die er im Brüsseler Rathaussaal zu machen hatte, immer wieder zu diesen Gerechtigkeitsbildern mit dem Ausruf aufsah: O Rogier, welch ein großer Meister bist du gewesen.

Rogiers Brüsseler Gemälde scheinen nicht frei von Ungelenkigkeiten gewesen zu sein. Darum ist es nun sehr wichtig, zu sehen, daß damals seine Kunst zwar noch mancherlei mittelalterlich ungeschlachtes Wesen an sich gehabt hat, aber daß der Künstler schon in dieser frühen Zeit auch manche von jenen charakteristischen eleganten Motiven gefunden hatte, die durch sein ganzes Lebenswerk durchgehen: unter diesen ist vor allem zu nennen die hübsche Figur der am Boden sitzenden Frau vor Herkenbalts Bette, die eine Lieblingsgestalt des Meisters blieb.

Die Berner Teppiche haben endlich noch eine weitere Komposition des Meisters aufbewahrt, eine Anbetung der Könige, die wohl auf ein aus sehr früher Zeit stammendes Original zurückgeht. Es ist sehr interessant, diese Darstellung mit einer Behandlung desselben Themas zu vergleichen, die wir aus Rogiers späterer Zeit besitzen; bei diesem Vergleich zeigt sich, daß die

Anfänge von Rogiers Kunst sehr einfach gewesen sind, und daß er wohl auch nicht sehr rasch jene Anschaulichkeit und reiche Festlichkeit entwickelt hat, die ihn als einen der besten Meister der Schule neben Jan van Eyck treten ließen. Besonders auffällig ist an der Berner Anbetung der von der Seite kommende Engel, der ein Spruchband mit den Worten: *Ne redeatis ad regem Herodem* trägt. Diese noch aus der alten Kunst, wohl von den Miniaturen herübergenommene Figur bleibt später ganz weg. Der Künstler hat sie offenbar in seiner reifen Zeit als störend empfunden. Um so wichtiger erscheint die Beobachtung, daß der Typus der Madonna schon durchaus dem nahe kommt, den Rogier noch in seinen spätesten Werken angewendet hat.

Wenn wir von dieser Epiphanie absehen, so ist vielleicht das wichtigste für uns, an den Berner Teppichen zu erkennen, daß die altniederländische Malerei zu so früher Zeit schon weltliche Stoffe mit gleicher Kraft behandelte wie religiöse. Die vollendete Lebenswahrheit des neuen Stils kommt in ihnen noch stärker zum Ausdruck, als in den für kirchliche Zwecke bestimmten Gemälden; allerdings auch der Zwang, den die Tradition auf die Vertreter des neuen Stiles ausübte. Es ist ja nur zu deutlich, daß in diesen Kompositionen noch überall das hieratische Element dominiert. Es wird noch lange dauern, bis die Kunst imstande sein wird, historische Stoffe unabhängig von den Gesetzen der religiösen Malerei zu behandeln.

Nicht sehr viel später als die Kreuzabnahme und die Rathausbilder wird der schöne Johannesaltar der Berliner Galerie entstanden sein. Die Komposition ist auf drei gleich große Tafeln verteilt, deren Einfassungen sehr reichlich mit architektonischen Details gefüllt sind. Über jede Szene spannt sich ein gotischer Bogen, der mit vielen Skulpturen bedeckt ist und den Darstellungen gewissermaßen als Einrahmung dient. Diese auffallende Betonung des Ornamentalen macht einerseits einen sehr hübschen Effekt, ist aber anderseits doch auch das Zeichen einer gewissen Unfreiheit. Man hat sie als eine Eigentümlichkeit der Schule von Tournai nehmen wollen; sie findet sich aber auch bei Dirk Bouts und wird vielleicht eher als eine Rückwirkung der Miniaturen auf die Malerei gelten dürfen.

Der Künstler zerlegt nun durch diese Bögen nicht nur das ganze Bild der Breite nach in drei Teile, sondern auch die einzelnen Felder der Tiefe nach in zwei Gründe. Vorne spielt sich der Hauptvorgang dermaßen ab, daß die Figuren im Bogenrahmen selbst zu stehen scheinen, während sich nach hinten der Blick auf weite, in gesonderter Perspektive behandelte Räume und Landschaften auftut, wobei auf den Seitentafeln solche Handlungen erzählt werden, die zu dem jeweiligen Hauptvorgang eine Art von begleitender Erläuterung bilden. Dadurch, daß die drei Felder gleiches Format haben, wird zwar keine der Szenen besonders hervorgehoben; das Mittelstück aber, das das wichtigste Ereignis aus dem Leben des Heiligen erzählt, zeichnet sich doch durch eine größere Feierlichkeit und durch etwas größeren Maßstab der Hauptfigur vor den anderen aus. Ihm gegenüber scheinen die zwei Seitenfelder beinahe genremäßig behandelt, indem der Künstler links bei der Geburt des heiligen Johannes die Gelegenheit ergreift, die im 15. Jahrhundert so beliebte Schilderung einer Wochenstube zu geben, während er rechts bei der Enthauptung des Heiligen, in allerdings sehr diskreter Zurückdrängung der profanen Elemente, das Gastmahl des Herodes schildert.

Diese genremäßigen Szenen sind eine höchst willkommene Ergänzung zu dem, was uns die Berner Teppiche über die Profanmalerei bei den Altniederländern sagen. Die Zurückhaltung und religiöse Befangenheit mag ja in der Bestimmung der Tafel begründet sein; aber sie ist im Vergleich mit dem, was bald danach, am Ende des Jahrhunderts, von Memling geschaffen worden ist, doch noch sehr reserviert. Nicht umsonst sind diese kleinen köstlichen Partien gewissermaßen nur als Dreingaben behandelt. Die Künstler scheinen den Boden erst zu prüfen, ehe sie sich an die unmittelbare Darstellung des Lebens wagen, und selbst so unheilige Vorgänge wie das Gastmahl des Herodes werden mit allem Ernste, der sonst nur den Legenden gebührt, aufgefaßt.

Die Größenverhältnisse all dieser in den Hintergrund verlegten Partien sind so klein, daß sie mehr als dekorative Füllung erscheinen. In der Tat wirken sie auch außerordentlich schmuck und sogar zierlich. Hierdurch sind sie typische Vertreter jener Ansicht der altniederländischen Künstler, die den

Vordergrund als den wichtigsten Teil eines Gemäldes ansahen. Man war zu gewissenhaft, um den Hintergrund zu vernachlässigen, wohl auch zu erzählungslustig, als daß man ihn nicht benutzt hätte, um dort etwas freier als im Vordergrunde seinen persönlichen Liebhabereien nachzugehen; aber man behandelte ihn eben doch als ein Terrain von minder wichtiger Bedeutung. Jan van Eyck, der sich ja diesem Geschmack seiner Zeit nicht entziehen konnte, hat aber mit viel größerem Feingefühl, mit viel reinerer Auffassung der Aufgaben der Malerei den schroffen Unterschied zwischen den Vordergrunds- und Hintergrundspartien nicht gemacht. Er sucht, soweit es innerhalb der Grenzen des damaligen Stiles möglich war, einen Gesamteffekt zu geben. Dadurch, daß Rogier das nicht tut, zeigt er, daß er den Sinn der künstlerischen Umwälzung, innerhalb deren er doch eine sehr achtenswerte Rolle spielt, nicht ganz erfaßt hat.

In Beaune hatte 1443 Nicolas Rolin, den wir schon als Mäzen des Jan van Eyck kennen gelernt haben, ein reich dotiertes Hospital gestiftet, das heute noch, abgesehen von einigen Erweiterungsbauten, in seinem ursprünglichen Zustand erhalten ist. In ihm befindet sich, jedenfalls nur wenige Jahre nach der Gründung des Hospitals gemalt, eines der bedeutendsten Werke Rogiers van der Weyden: das berühmte Jüngste Gericht von Beaune. Christus als Weltenrichter thront oben in der Mitte, unter ihm steht, umgeben von vier tubablasenden Engeln, in Riesengröße von der Erde zum Himmel aufragend, der heilige Michael mit der Seelenwage. Zu dessen beiden Seiten, aber noch hoch oben in der Glorie sitzen Maria und der heilige Johannes; hinter ihnen rechts und links je sechs Apostel, und wieder hinter diesen stehen links vier geistliche und weltliche Fürsten, während rechts in gleicher Haltung heilige und vornehme Frauen dargestellt sind. Auf der Erde sieht man die Leiber der eben Auferstandenen, links werden die Seligen in das Paradies geführt, rechts die Verdammten den höllischen Qualen übergeben. Auf den jetzt abgesägten Rückseiten sind unter den kleinen Figuren der Verkündigung der Kanzler Nicolas Rolin und seine Frau Guigone de Salins vor ihren Betstühlen knieend porträtiert. Zwischen beiden stehen die Figuren des heiligen Sebastian und des heiligen Antonius.

Rogier, der in der Kreuzabnahme einen auffallend gering entwickelten Raumsinn verraten hat, war selbst zu der Zeit, wo Rolin ihm, gewissermaßen als dem überlebenden Nebenbuhler des Jan van Eyck, den ehrenvollen Auftrag gegeben hat, doch noch immer nicht recht imstande, ein großes Altarwerk leicht und frei zu komponieren. Er verteilt die Figuren und Gruppen in beinahe zusammenhangsloser Weise über neun Tafeln, die unter sich kaum mehr äußerlich verbunden sind. Ihm ist die religiöse Bedeutung der Figur für ihre Anordnung innerhalb des Kunstwerkes wichtiger als jene Forderungen, die die künstlerische Architektonik und vor allem die malerische Rhythmik stellt. Hierin bleibt er selbst um 1450 noch immer den Gesetzen der mittelalterlichen Zyklenmalerei treu. Es wäre nun freilich unrichtig, diese Zusammenhanglosigkeit als ein spezielles Merkmal von Rogiers Stil zu bezeichnen; denn im Grunde genommen verfällt auch der Genter Altar in eine Anzahl isolierter Tafeln. Nur hat Jan van Eyck verstanden, diese doch zu einer kompositionellen und künstlerischen Einheit zu verbinden, während Rogier das noch nicht kann oder will.

Trotz solch störender Altertümlichkeit macht das Ganze einen außerordentlich starken Eindruck. Die hervorragende, farbige Schönheit der in den Lüften thronenden Heiligen, die überraschend gut gezeichneten Akte der Auferstandenen, die packende Gewalt des Ausdruckes und der wahrhaft erhabene Ernst wirken geradezu imposant.

Die Stellung Rogiers gegenüber der wichtigsten künstlerischen Frage der Zeit, dem Realismus, wird hier besonders klar. Man glaubt überall Porträts zu erblicken und hat sogar für die hinter den Aposteln stehenden Männer und Frauen bestimmte Namen genannt, wie den Papst Eugen IV., Philipp den Guten von Burgund, Isabelle von Portugal usw. Diese von der Tradition angegebenen Benennungen werden sich kaum aufrecht halten lassen. Die scheinbaren Porträts sind eben doch nur besonders scharf gezeichnete Typen von Heiligen.

Wenn wir nun auch auf der einen Seite bei Rogier wie bei Jan van Eyck einen außerordentlichen Fortschritt zur realistischen Behandlung der Menschengestalt gegenüber dem mittelalterlichen Stile finden, so sieht man auf der

anderen Seite bei näherer Prüfung der Art, wie die Körper und Gelenke gebildet sind, daß die Schärfe der Zeichnung mehr auf einer höchst empfindungsvoll, sauber arbeitenden Technik, als auf klarer Erkenntnis des Körperbaues beruht. Die Köpfe sind meistens entweder zu rund oder zu flach gebildet, die Augen und der Mund mit unmalerisch scharfen Strichen so gezeichnet, als ob wir es mit Statuen zu tun hätten; die Hände sind übermäßig knochig, die Gelenke haben keine rechte Beweglichkeit, und die einzelnen Körperpartien stehen räumlich genommen nicht im richtigen Verhältnis zueinander, so daß Verrenkungen ganz unwahrscheinlicher Art entstehen. Überhaupt zeigt sich bei diesen Gestalten der schon oft bemerkte Zusammenhang Rogiers mit der Bildhauerschule von Tournai in ganz auffallender Weise. Der Realismus des Künstlers scheint nicht sowohl auf unmittelbarem Naturstudium zu beruhen, als vielmehr durch die plastischen Arbeiten jener Schule vermittelt zu sein.

Mit all den großen Schwächen machen aber Rogiers Figuren einen völlig glaubhaften Eindruck. Dieser kommt wohl zum großen Teil von der Behandlung des Psychologischen. Der Künstler hält zwar mehr, als seine Gesinnungsgenossen, an der alten Tradition fest, aber er geht in der Auffassung der Vorgänge und ihrer Wirkung auf die Personen weit von dem alten Standpunkt des eigentlich mittelalterlichen religiösen Bildes ab und weiß seine Gestalten mit menschlich wahrer Stimmung zu erfüllen. Er verfügt dabei über eine reiche Skala. Von der Erhabenheit Christi geht er über die unparteiische Ruhe des heiligen Michael zur hehren Mütterlichkeit der Maria, von der feierlichen Andacht der Apostel geht er über das reine Glücksgefühl der Seligen zu dem verzweifelten Schmerz der Verdammten. Unter der Gruppe der Unseligen, die in die höllischen Flammen hinabgezogen werden, hat nun der Künstler so ergreifende Figuren geschaffen, daß sie wohl bis auf den heutigen Tag das Hauptinteresse der Beschauer in Anspruch nehmen. Rein künstlerisch genommen stehen freilich die Seligen mit ihrer teilweise bezaubernden Innigkeit der Stimmung nicht minder hoch, aber Rogiers Phantasie war bei ihnen doch nicht so lebhaft angeregt, wie bei den ungleich reicher ausgestalteten Verdammten. Diese schildert er mit einer

zumal für jene Zeit ganz überraschenden Vielseitigkeit der Motive. Er zeigt sie, wie sie sich in Verzweiflung die Ohren zuhalten, um den schrecklichen Klang der Posaunen des Weltgerichtes nicht zu hören, wie sie sich die Faust in den Mund stoßen, und wie sie, die Zähne fletschend in äußerster Ratlosigkeit, das ewige Verderben auf sich einbrechen sehen. Man hat gerade dieses Zähnefletschen als eine Art geschmackloser Übertreibung genommen, aber hierin wurde dem Künstler unrecht getan. Er hat sich ja an die Worte der Bibel gehalten und lediglich den Spruch illustriert: dort wird Heulen und Zähneknirschen sein. Dieser Zug ist besonders interessant, weil er zeigt, wie trotz des künstlerischen Umschwunges manche Gesetze der mittelalterlichen Kunst immer noch lebendig blieben; eines der wichtigsten darunter war aber jenes, das eine möglichst wortgetreue Illustration des jeweils dem Kunstwerk zugrunde liegenden Textes vorschrieb.

Die Auferstehung der Toten hat Rogier Gelegenheit gegeben, den nackten Leib darzustellen, und mit Interesse prüft man nach, wie er sich zu diesem Problem stellte. Die Kenntnis des Körperbaues ist gewiß schon sehr achtenswert, aber irgendwelche tiefere Studien hat der Künstler nicht gemacht. Er geht nicht viel über das hinaus, was schon in den Miniaturen des Gebetbuches von Chantilly erreicht worden war, und er erinnert in manchen Gestalten sehr lebhaft an das schöne Blatt vom Paradies, das eine Hauptzierde jenes Buches bildet.

Von den neun Tafeln der Vorderseite verdienen noch besondere Erwähnung jene zwei, die rechts und links von Christus die Engel mit den Marterinstrumenten darstellen. In ihnen hat Rogier, der bei den übrigen Teilen des Werkes bis zum Erhabenen und Erschütternden fortgeschritten war, Typen von so reiner Lieblichkeit geschaffen, daß ihnen gegenüber irgendeine Einschränkung beinahe nicht möglich ist.

Auf der Rückseite interessieren uns vor allem die fast lebensgroßen Porträts des Kanzlers Rolin und seiner Frau Guigone. Sie sind vielleicht die einzige Partie des sonst so großartigen Meisterwerkes, von der man etwas enttäuscht wird. Es bedarf eines genauen Studiums, um sich zu überzeugen, daß diese Bildnisse wirklich von derselben Hand herrühren, die die pracht-

vollen Gestalten der Seligen geschaffen hat. Rogiers Stellung innerhalb der Kunst des 15. Jahrhunderts ist eben noch nicht ganz frei. Er, der den Realismus nicht mit jener Rücksichtslosigkeit pflegt, wie Jan van Eyck, ist auch nicht zur höchsten Meisterschaft des naturtreuen Stiles vorgedrungen; das Porträt paßte nicht recht in seine Art. So innig er die Gestalten seiner Heiligen zu beseelen verstand, so wenig gelang es ihm, ein durchaus lebensvolles Bildnis zu schaffen.

Urkunden über die Ausführung des Beauner Altars sind nicht erhalten, wie ja auch die Zuschreibung an Rogier nur auf stilkritischer Untersuchung beruht. So sind wir auch in bezug auf die Datierung hauptsächlich auf Vergleichung mit den anderen Werken des Meisters angewiesen. Danach würde der Altar weder an den Anfang noch an das Ende seiner Tätigkeit passen, aber immerhin der Jugendzeit näher stehen als der Spätzeit. Er mag demnach bald nach 1443, wo das Spital gegründet wurde, begonnen und vor Rogiers Reise nach Italien fertiggestellt worden sein.

1449 trat, wie man ziemlich allgemein annimmt, Rogier seine Reise nach Italien an, um das große Jubiläum von 1450 in Rom mitzufeiern. Wir können die Reiseroute nicht genau feststellen, dürfen aber glauben, daß der Künstler sich eine Zeitlang in Ferrara aufgehalten hat und am fürstlichen Hofe arbeitete. Schon am 8. Juli 1449 sah Cyriacus von Ancona in Ferrara ein Triptychon mit der Kreuzabnahme als Mittelbild. Die Flügel enthielten die Vertreibung aus dem Paradiese und das Bildnis von Rogiers Gönner Lionello von Este. Das Bild ist nicht erhalten und jedenfalls nicht, wie man lange Zeit angenommen hat, in einer Grablegung zu erblicken, die die Uffizien besitzen. Dieser Verlust ist besonders bedauerlich, weil es sich offenbar hier um eine Hauptarbeit des Meisters handelt, deren größter Teil übrigens vielleicht von ihm aus den Niederlanden mitgebracht worden war.

Ein Bildnis des Lionello von Este ist übrigens vor kurzem im englischen Kunsthandel aufgetaucht. Obwohl Verfasser es nicht im Original gesehen hat, glaubt er nach der von Roger Fry im Burlington Magazine veröffentlichten Reproduktion, daß das Porträt ein eigenhändiges Werk des Malers ist. Hart in der Fleischbehandlung, aber fein im technischen Teil der Zeichnung,

wirkungsvoll als Schilderung einer bestimmten Persönlichkeit und doch nicht gerade reich in der Charakteristik.

Der Eindruck, den Rogier damit auf die italienischen Maler gemacht hat, muß sehr groß gewesen sein; denn Cyriacus meldet, daß Angelo von Siena sich sogleich dem Stile Rogiers als Nachahmer angeschlossen habe. Über einen anderen Italiener, der in Brüssel bei Rogier gelernt hat, Zanetto di Bugatto, erhalten wir aus Urkunden interessante Nachrichten, die das große Ansehen des Meisters in Italien in helles Licht setzen. Mit Rogiers italienischer Reise brachte man endlich eine Madonna mit vier Heiligen im Städelschen Institut in Verbindung, solange man das auf ihm angebrachte Lilienwappen auf Florenz deutete. Zwei der Heiligen, nämlich Cosmas und Damian, scheinen auch auf einen Zusammenhang mit den Mediceern hinzuweisen. Man hat nun gar in den Heiligen Johannes und Petrus, die links von der Madonna stehen, die beiden Söhne des alten Cosimo de' Medici, Giovanni und Piero, erkennen wollen und daraus den Schluß gezogen, daß Rogier das Bild während seiner Anwesenheit in Italien gemalt haben müsse. Diese Hypothese läßt sich jedoch kaum aufrechterhalten; denn die Typen der beiden Heiligen kommen auch sonst noch in Rogiers Werken vor und sind darum keine Porträts, auch hat, wie kürzlich nachgewiesen wurde, das Wappen nichts mit Florenz zu tun.

Für das Arrangement der Frankfurter Madonna hat Rogier ein in Miniaturen öfters vorkommendes Motiv benutzt: die Mutter Gottes steht mit dem Kinde im Arm vor einem offenen Zelt und hat zu beiden Seiten je zwei der erwähnten vier Heiligen, während zwei in den Lüften schwebende Engel die zurückgeschlagenen Zelttücher hinter der Gruppe nach der Art des Motives der Mater misericordiae ausbreiten. Das kleine Stück gilt wegen seiner edlen Anordnung und äußerst delikaten Haltung für eines der ansprechendsten Werke von Rogier. Trotzdem hat es nicht den gleichen Charakter überzeugender, innerer Lebenswahrheit. Die Stimmung ist etwas zu sehr gebunden und die Ausführung nicht ganz so scharf wie sonst.

Am 16. Juni 1455 gab Abt Jean von Saint Aubert in Cambrai nach seiner eigenen Aufschreibung dem Rogier van der Weyden Auftrag zu einem Altarwerk, das fünf Fuß im Geviert messen und elf Geschichten aus der Bibel

darstellen sollte. Diese Maße wurden aber vom Künstler nicht genau eingehalten. Der vollendete Altar maß sechseinhalb Fuß Höhe auf fünf Fuß Breite. Er wurde 1459 an Dreifaltigkeit fertig und mit achtzig Goldgulden bezahlt. Da der Abt ausdrücklich bemerkt, daß Rogier zu verschiedenen Zeiten an dem Bild gemalt hat, so sind wir nicht in der Lage, die genaue Arbeitsdauer festzustellen, was in Anbetracht der vorliegenden Maßangaben sehr wichtig wäre.

Der Altar ist leider verloren gegangen. Ob er von Rogier selbst gemalt war, ist übrigens bei dem geringen Preise fraglich; für jahrelange Arbeit waren achtzig Goldgulden doch gar zu wenig. Nur unter der Voraussetzung, daß die Tafel von Cambrai ein Schulwerk war, darf man versuchen, eine oberflächlich gemalte, später zu besprechende Komposition, die sich im Prado befindet, mit ihr zu identifizieren; aber auch dann ist noch zu bedenken, daß es wohl ziemlich viele umfangreiche Werke aus Rogiers Schule gab, und daß außer den ungefähr übereinstimmenden Maßverhältnissen kein weiterer Anhaltspunkt vorliegt, der den Altar von Cambrai in jenem vom Prado erkennen ließe.

In die letzte Zeit des Künstlers gehört der große Dreikönigsaltar der Münchener Pinakothek. Das umfangreiche, stolze Werk stammt aus der Columbakirche in Köln und scheint für diese bestellt gewesen zu sein; wenigstens befand es sich schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts dort. Im Hintergrund soll die Stadt Middelburg dargestellt sein, die erst zwischen 1450 und 1460 entstand. Diese leider nicht sicher beweisbare Annahme würde auch gut zu der späten Datierung passen.

Der Altar ist ein Triptychon, das in der Mitte die Anbetung der drei Könige, auf dem linken Flügel die Verkündigung und auf dem rechten die Darstellung Christi im Tempel zeigt. Das Mittelbild gibt den höchsten Pomp der damaligen Tracht mit so offenkundiger Vorliebe, daß sogar der Versuch gemacht worden ist, in diesen eindrucksvollen Gestalten die bedeutendsten Persönlichkeiten des mächtigen burgundischen Herrscherhauses zu erkennen. In dem knienden König glaubte man Philipp den Guten und in dem zur Seite stehenden jungen Fürsten Karl den Kühnen sehen zu dürfen. Die Ähn-

lichkeit mit den gesicherten Porträten dieser beiden ist jedoch keineswegs überzeugend, wenn sie auch für Karl den Kühnen nicht gerade abgestritten werden kann.

Rogier faßt die Anbetung in der herkömmlichen Weise auf. Die Fürsten sind eben in die strohgedeckte Ruine eingetreten, die der heiligen Familie als Obdach dient. Von der Seite her drängt sich durch das offene Tor die neugierige und staunende Schar des Gefolges. Durch die zerfallenen Fensterbögen schweift der Blick über grüne Wiesen auf ein reichbelebtes Städtebild. Über dem Ganzen ruht ein tiefblauer Himmel. Das Werk ist voll jener feierlichen Stimmung, die für Rogiers Stil charakteristisch ist; nur ist die Auffassung im Vergleich zu den früheren Bildern von ganz besonders abgeklärter Ruhe.

Im Münchener Dreikönigsaltar hat Rogier seine volle Reife erlangt. Das bedeutet aber nicht nur innerhalb seiner persönlichen Art einen Fortschritt, sondern auch innerhalb der Kunst seines Landes. Wenn sich jetzt eine gewisse Leichtigkeit der Behandlung einstellt, so ist das ja eine Eigenschaft, die mit der jahrzehntelangen Ausübung seiner Kunst zusammenhängt, die aber einen wesentlichen Fortschritt oder gar eine Neuerung nicht bedeutet. Dagegen ist es gerade gegenüber der frühen Anbetung der Könige auf den Berner Teppichen ein großer Fortschritt, daß die Szene ganz auf sich selbst gestellt ist, und daß jener Engel mit dem Spruchband *Ne redeatis ad regem Herodem* weggelassen wurde. Das Illustrationsmäßige der früheren Zeit, das Rogier mehr als Jan van Eyck in das 15. Jahrhundert hinübergeführt zu haben scheint, ist damit durchbrochen. Die Szene ist in sich abgeschlossen und läuft nicht mehr nach Art der mittelalterlichen Zyklenmalerei endlos weiter. Man muß nur an die noch recht primitive Art der Komposition des Beauner Jüngsten Gerichtes denken, um zu sehen, wie lange dieser in der Berner Epiphanie vertretene Stil sich bei Rogier gehalten hat, und welchen Fortschritt dann die Münchener Tafel bedeutet. Damit stellt sich nun aber auch eine viel größere Anschaulichkeit ein als in den früheren Werken.

Wenn Rogier sonst mehr durch die Drastik der Erzählungsweise oder auch durch überlebensgroße Bildung der Figuren, vor allem aber durch die

Stimmung gewirkt hat, so wendet er sich jetzt in erster Linie an das Auge, wozu schließlich das Motiv der stolzen drei Könige auch alle Gelegenheit gegeben hat. Er hat Ähnliches schon früher manches Mal versucht, namentlich in dem schönen Johannesaltar der Berliner Galerie; aber damals fehlten ihm noch die Konzentration und die Mittel, eine Szene in allen Teilen einheitlich zu entwickeln. Was er damals vielleicht instinktiv gewollt, aber nicht erreicht hat, das steht jetzt in voller Schönheit da.

Man würde jedoch den künstlerischen Verhältnissen des 15. Jahrhunderts schlecht Rechnung tragen, falls man trotz solcher Zeichen der inneren Reife einen prinzipiellen Unterschied zwischen der Jugend- und der Spätzeit des Künstlers machen wollte. Wenn auch eine unleugbare Entwickelung vorliegt, so geht sie nicht so weit, daß Rogier im Dreikönigsaltar sich vom archaischen Stil für immer und ganz entfernt hätte. Er weiß wohl dessen Herbheit und Härten zu mildern; aber noch immer bleibt er bei der mosaikartig von Einzelheit zu Einzelheit gehenden Technik stehen. Sowohl in der Zeichnung der Figuren wie auch bei der gerade auf dieser Tafel mit besonderem Glück gepflegten Detailmalerei hat Rogier noch nicht eine wirkliche Geschmeidigkeit und Elastizität gefunden. Der Körper des Christuskindes und überhaupt die Behandlung des Nackten liefern dafür den besten Beweis. Die Gliedmaßen sind gewissermaßen abgesetzt. Arme und Beine scheinen in den Körper so eingesetzt zu sein, wie das bei Gliederpuppen gemacht wird, und an ihnen sowie an Händen und Füßen wird jeder Teil, jedes Glied noch immer eigens behandelt. Das gilt ferner von der Behandlung der Köpfe, z. B. von dem an sich doch ausgezeichneten Antlitz jenes ältesten der Könige, in dem man das Bildnis Philipps des Guten zu erkennen glaubte. Nur im Porträt des links knieenden Stifters macht sich eine feine, zusammenfassende Weichheit bemerkbar, die beinahe aus dem Stil des Ganzen herausfällt und vielleicht Veranlassung gegeben hat, daß man früher Memling als Urheber der Tafel vorschlug.

In der Raumbehandlung ist, wenn auch unter sehr kunstfertiger Verschleierung der primitiven Befangenheit, ebenfalls noch der alte Stil maßgebend. Die Figuren des Mittelbildes und der Flügel sind nicht so in den

Raum gestellt, daß sie sich der jeweiligen Umgebung einordnen; sondern die wichtigsten unter ihnen sind über die Ausdehnung des ganzen Altars weg, ohne Rücksicht auf den Hintergrund, der doch in den drei Tafeln sehr verschieden ist, auf eine einzige vertikale Fläche gestellt. Sie sehen in der Anordnung der Gesamtkomposition aus, als ob sie sämtlich auf einem teppichartigen Band aneinandergereiht wären. Hinter ihnen und getrennt von ihnen entwickelt sich dann der Raum, der für die Situation jeder Tafel maßgebend ist. Es liegt also noch immer das Gesetz der Zweiteilung nach der Tiefe vor, wie bei dem Berliner Johannesaltar; aber seine Herrschaft ist nicht mehr so streng. Der Künstler hat einen großen Fortschritt gemacht und weiß diese Altertümlichkeit durch geschickte Kunstgriffe zu verstecken.

Hierher gehört nun endlich auch die Landschaft des Hintergrundes, die sich so lachend schön und hell ausbreitet wie je eine in der altniederländischen Malerei. Nur ist zu bemerken, daß sie nach dem Schema der Zeit behandelt ist. Sie geht weder räumlich noch koloristisch mit dem Bild zusammen und hat keinen anderen Zweck, als eben den Hintergrund lustig, sogar pikant auszufüllen. Merkwürdig ist der Gegensatz zwischen dem allzu breit ausgeführten Wiesenplan im Mittelgrund und der Architektur des Hintergrundes, die mit einer an dieser Stelle optisch gar nicht zu rechtfertigenden zeichnerischen Akribie behandelt ist. Der Effekt ist so köstlich, daß man die künstlerische Auffassung, die ihn schuf, gewiß nicht tadeln wird; aber er ist eben auf Kosten aller landschaftlichen Wahrscheinlichkeit erreicht.

Während das Mittelstück in alter Zeit nicht kopiert worden zu sein scheint, haben die Flügel wohl einen sehr großen Eindruck auf Rogiers Zeitgenossen gemacht. Sie existieren in zahlreichen, meistens allerdings sehr geringwertigen Repliken. Vor allem hat die Verkündigung, gerade wie die Kreuzabnahme im Eskorial, zu den populärsten Stücken der altniederländischen Malerei gehört. Das ist nun auch weiter nicht zu verwundern. Innerhalb der Kunst seiner Zeit und seines Volkes war ja Rogiers Stellung die, daß er den lyrisch gestimmten Charakter der mittelalterlichen Kunst beibehielt und nur die alten Formeln, da wo sie ausdruckslos geworden waren, in einem gemäßigten

Naturalismus den Tendenzen des neueren Stils anpaßte. Er war gewiß kein Publikumsmaler, aber seine Art war der Allgemeinheit leichter zugänglich, als die des Jan van Eyck, zumal er diesem an künstlerischer Potenz weit nachstand. Das gemäßigte Wesen seines Stiles hatte etwas Beruhigendes und mußte ihm viele Freunde gewinnen.

Wieviel dieses Element bis zum Ende seiner Tätigkeit bedeutete, das lehrt der enge Zusammenhang, in dem nicht wenige der Gestalten des Münchener Dreikönigsaltars, vor allem der Verkündigungsengel, mit der älteren Plastik von Tournai stehen. Dasselbe konservative Wesen war allerdings auch wohl schuld, daß, wennschon Rogiers Bilder — vielleicht auf Wunsch der Besteller — so häufig kopiert wurden, die anderen Künstler sich doch weniger an ihn als an seinen großen Zeitgenossen in Löwen, den Dirk Bouts, anschlossen. Wenn bei Rogier einerseits leichter als bei Eyck die Verbindung zwischen der Malerei des 15. Jahrhunderts und der des 14. wiederherzustellen ist, so ist es anderseits schwer möglich, von ihm aus die Brücke nach der Kunst des 16. Jahrhunderts zu schlagen.

Das letzte Werk, das uns von Rogiers Hand erhalten ist, mag ein Altar sein, der sich in der Berliner Galerie befindet und den er für eine Kirche von Middelburg gemalt hat. Diese Stadt ist eine Gründung des Schatzmeisters Bladelin, der den Altar in Auftrag gegeben hat, und wird erst gegen 1460 das Aussehen erlangt haben, das sie auf Rogiers Tafel trägt. Der Berliner Katalog datiert das sehr schöne Gemälde um ungefähr zehn Jahre früher, wohl mit Rücksicht darauf, daß Schloß und Kirche von Middelburg schon 1450 fertig waren. Aber nach dem kleinen Umfang ist es doch nicht wahrscheinlich, daß der Altar zugleich mit den großartigen Gebäuden in Auftrag gegeben wurde. Er paßt auch nicht gut zu dem viel altertümlicheren, gegen 1450 entstandenen Beauner Jüngsten Gericht und ebensowenig zu dem Münchener Dreikönigsaltar. Selbst dieser ist, obwohl er stattlicher und in der Ausführung noch besser ist, doch nicht so fortschrittlich. Vor allem hat Rogier den Raum in dem Middelburger Altar für seine Verhältnisse fast raffiniert behandelt. Die Teilung zwischen Vorder- und Hintergrund besteht noch immer; aber niemals hat der Künstler die Spuren dieser unorganischen

Trennung so geschickt verwischt und niemals hat er die Figuren so frei in die Tiefe zu gruppieren versucht wie hier.

Das Mittelstück stellt die Anbetung des Kindes in der Krippe dar. Die Madonna kniet mit drei Engeln vor dem nackten Kind, links der heilige Joseph mit der Kerze, rechts der Stifter. Auf den Flügeln wird links die Vision der tiburtinischen Sibylle dargestellt und rechts die Verehrung des in den Wolken schwebenden nackten Christuskindes durch die drei Könige. Die Außenseiten enthalten eine von Schülerhand gemalte Verkündigung.

Farbig gehört der Altar zum Allerschönsten der altniederländischen Malerei. Er besitzt einen wahrhaft köstlichen Schmelz, der die edle Einfachheit, in der das ganze Bild gehalten ist, nur noch edler macht. Rogier hatte nach Art der Altniederländer in der Behandlung der Farben ein ähnliches Prinzip wie in der Formengestaltung. Er stellt sie ganz scharf nebeneinander, ohne Rücksicht auf Harmonie, Nuance und gegenseitige Beeinflussung. Er behandelt also auch mosaikartig; aber er läßt eine eigentlich bunte Wirkung doch nicht aufkommen, und besonders im Middelburger Altar wußte er in der Gesamthaltung jeden noch so lauten Einzelklang aufgehen zu lassen.

Von den religiösen Bildern, die außer den besprochenen dem Meister zugeschrieben zu werden pflegen, ist als höchstwahrscheinlich von ihm herrührend noch zu erwähnen die sehr stimmungsvoll aufgefaßte Magdalena der Londoner Nationalgalerie. Die Heilige sitzt in ihrem weit über den Boden gebreiteten Gewand still und ruhig da, in aufmerksame Lektüre des Gebetbuches versunken.

Die Tafel ist, wie man an der linken Seite sieht, wo noch Reste einer anderen Figur sichtbar werden, das Fragment eines größeren, leider zerstörten Bildwerkes. Die Zeichnung ist noch so hoch altertümlich und auch nicht sehr qualitätvoll, daß wir hier wohl vor einer Arbeit der früheren oder höchstens der mittleren Zeit stehen. Diese Annahme wird dadurch unterstützt, daß die Figur ähnlich wie die Gestalten des Beauner Altars ganz frei für sich gearbeitet ist und außer Zusammenhang mit den übrigen Gestalten der zerstörten Tafel zu stehen scheint.

In der Tat würde man, wenn nicht eben die Gewandreste zur Linken wären, kaum auf den Gedanken kommen, daß die Londoner Magdalena ein

Fragment ist. Sie führt in beinahe zwingender Stimmung ein gesondertes Leben. Hier auch kommt Rogiers Fähigkeit, im Stile des Genrebildes zu arbeiten, die man sonst wohl bei ihm bloß ahnt, glänzend zum Ausdruck. Gewiß ruht noch der Zauber der religiösen Innigkeit auf dem Bild, aber daneben auch jene Poesie der Nachbildung des Lebens und Treibens der Menschen, ohne die die altniederländische Malerei ihre Höhe kaum erreicht hätte. Der Übergang zum Genre wird hier noch nicht einmal versucht; aber er mußte gemacht werden, nachdem die religiöse Malerei so echt menschliche Situationen zu schaffen gelernt hatte, wie sie es in diesem Gemälde getan hatte. Von hier aus können wir uns vielleicht noch besser als von den Berner Teppichen erklären, warum die Brüsseler Rathausbilder einen so großen und nachhaltigen Eindruck machten. Die Magdalena hat ja schon in einer der Gestalten der Herkenbald-Legende ihr Gegenstück.

Auffallend ist es, daß von Rogier, der nachweisbar als Porträtist sehr geschätzt worden ist, außer dem vor kurzem entdeckten Porträt des Lionello von Este fast keine Einzelbildnisse erhalten sind. Unter den vielen Bildnissen, die ihm in öffentlichen und Privatsammlungen zugeteilt werden, scheint von seiner Hand das Porträt eines Mannes in mittleren Jahren in der Sammlung des verstorbenen Herrn von Kaufmann in Berlin zu sein. Die Züge des Porträtierten haben einige Ähnlichkeit mit denen des Bladelin auf dem Middelburger Altar; doch ist es ungewiß, ob dieser selbst dargestellt ist. Die Auffassung ist sehr mild und weich. Die scharfe Porträtwahrheit, die das 15. Jahrhundert sonst liebte, war Rogiers Sache nicht, und auch auf dem wesentlich stärkeren Bildnis des italienischen Fürsten findet sie sich nicht. Dafür hat der Maler dem Porträt eine trotz aller Ruhe imponierende Haltung gegeben. Sehr nahe steht dem Künstler auch das Bildnis eines Jünglings in der Akademie-Galerie von Venedig, das die Devise trägt: *Raison l'enseigne*; doch ist dieses Stück so auffallend temperamentlos, daß Rogiers Autorschaft immerhin zweifelhaft ist.

Das Kaiser-Friedrich-Museum besitzt einen Marienaltar, der wie der dortige Johannesaltar durch gotische, reich mit Skulptur versehene Bogen in drei Teile zerlegt ist. Er wurde lange Zeit als das früheste der erhaltenen Werke

des Meisters betrachtet und soll als Geschenk des Papstes Martin V. an König Johann II. 1445 nach der Kartause Miraflores bei Burgos gekommen sein. Das Gemälde blieb auch dort bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, nur sagt man, daß Karl V. es eine Zeitlang als Reisealtar mit sich geführt habe, eine Behauptung, die ziemlich gegenstandslos ist, weil das gleiche von nicht wenigen Bildern gesagt wird.

Die alten Nachrichten passen nicht zu dem Befund des Bildes. Die architektonischen Details sind für ein angeblich so früh entstandenes Bild zu reich entwickelt, zu spielerisch und zu wenig organisch. Die Raumbehandlung ist für jene Zeit viel zu weit vorgeschritten, ist auch jedenfalls einheitlicher und glücklicher, als die vom Johannes- und selbst die vom Middelburger Altar, obwohl das Bild als Ganzes diesen beiden an Kunstwert weit nachsteht. Die Farbe hat einen fatalen, metallisch blinkenden Glanz, der einer viel späteren Zeit angehört und bei Rogier überhaupt nie vorkommt. Die Ausführung selbst ist für diesen hocharchaischen Meister viel zu geleckt; sie hat jene Mischung von gleichgültiger Mattigkeit und bestechender Sauberkeit, die den Schulwerken des späten 15. Jahrhunderts eigen ist, und so wird das Bild, trotz der alten Nachrichten, die man schon wiederholt darauf bezogen hat, doch nicht als eine eigenhändige Arbeit Rogiers anzusehen sein. Immerhin behält es zum mindesten den Wert, uns die Erinnerung an eine in alter Zeit hochgeschätzte Komposition aufbewahrt zu haben, von deren Popularität noch andere Kopien einzelner Teile des Werkes zeugen. Seitdem diese Zeilen geschrieben waren, hat sich denn auch herausgestellt, daß sich das Original des Berliner Marienaltars in der Kathedrale von Granada befindet, leider aber in den letzten Jahren um eine Tafel beraubt wurde.

Die Antwerpener Galerie besitzt ein Triptychon, das für den 1460 gestorbenen Bischof von Tournai Jean Chevrot gemalt wurde und also zu Rogiers Lebzeiten in dessen Heimat entstanden ist. Es stellt die sieben Sakramente dar: auf dem linken Flügel die Taufe, Firmung und Beichte, auf dem rechten Flügel die Trauung, letzte Ölung und die Priesterweihe. Das Mittelstück enthält die heilige Kommunion.

Das umfangreiche Werk ist schon seit langer Zeit lebhaften und berechtigten Zweifeln in bezug auf die eigenhändige Ausführung durch Rogier begegnet, und es ist in der Tat für ihn selbst zu hart und geistlos in der Malweise. Der von Becker gemachte Versuch, es mit der von Dürer in Brügge gesehenen gemalten Kapelle zu identifizieren, die als ein Werk von Rogiers Hand erwähnt ist, führt nur auf Abwege; denn es handelt sich in Dürers Reisebeschreibung offenkundig nicht um ein Tafelgemälde, sondern um eine entweder ausgemalte oder mit „Tüchlein" behangene Kapelle. Aber wenn schon das Antwerpener Triptychon nicht als ein Original des Meisters gelten darf, so trägt es doch deutlich den Charakter seiner Schule und kann leicht aus seinem Atelier hervorgegangen sein.

Man sieht hier sehr klar, was Rogier innerhalb der altniederländischen Malerei für die Verbreitung der neuen Ideen geleistet hat. Das Thema ist an sich zwar allegorischer Art, aber es wird in einer Weise durchgeführt, daß an Stelle übersinnlicher Symbolik eine fast genremäßige Schilderung des religiösen Lebens jener Zeit gegeben wird. Der Künstler stellt die einzelnen Sakramente als Vorgänge dar, wie er sie in den Kirchen und im Familienkreise beobachten konnte.

Er spricht nichts über die Natur und Bedeutung der Taufe, sondern läßt uns sehen, wie der Täufling im Beisein der Taufzeugen von seinem Paten über das Taufbecken gehalten wird und von dem Priester, der eben den Paten nach dem Namen des Kindes frägt, das Chrisma erhält. In gleicher Weise sind die übrigen Sakramente behandelt, und der Maler gibt so, wohl im Zusammenhang mit den eigentümlichen naturalistischen Tendenzen der Mystik vom 15. Jahrhundert, ein Bild des menschlichen Lebenslaufes von der Geburt bis zum Tode. Als reines Genre hat er natürlich diese sieben heiligen Zeremonien nicht geschildert, sondern er verlegt sie sämtlich, und zwar zum Teil mit Abweichung von der Wahrheit, in die hohen Hallen einer gotischen Kirche und faßt sie so in einem auch kompositionell glücklich verwerteten religiösen Rahmen zusammen.

Bemerkenswert ist die Beobachtung, daß in diesem Stück sich bereits gegenüber den Anfängen der altniederländischen Malerei, trotz aller Schwächen

der Ausführung, ein erheblicher Fortschritt in der perspektivischen Darstellung des Räumlichen zeigt. Man muß das Mittelstück nur mit der in so vieler Hinsicht verwandten Kirchenmadonna des Jan van Eyck vergleichen, um zu sehen, daß die Künstler sich jetzt schon nicht mehr diese Willkürlichkeiten in der Behandlung der Bauformen erlauben dürfen, die Jan van Eyck noch ohne Bedenken sich hat zuschulden kommen lassen.

Kompositionell sehr nahe verwandt ist dem Sakramentsaltar von Antwerpen ein großes Altarwerk im Prado. Dieses zeigt in einer gotischen Kirche den Kruzifixus mit Maria und Johannes unter dem Kreuzesstamm. Die Architektur, die, wie bei dem Berliner Johannesaltar als Umrahmung dient, enthält Szenen aus der Passion und außerdem eine Verherrlichung der sieben Sakramente, die viele Anklänge an das Antwerpener Bild aufweist. Das Ganze ist nicht nur oberflächlich und grob gearbeitet, so daß Rogier als Urheber nicht in Betracht kommen kann, sondern entspricht in den Typen schon ganz denen vom Ende des Jahrhunderts; somit fällt auch die Möglichkeit, in ihm den oben erwähnten Altar wiederzuerkennen, den er 1455 bis 1459 für den Abt von Cambrai gemalt hat.

Während die Madrider Kreuzigung zwar dem Sujet, aber nicht der Behandlung nach dem Antwerpener Bild verwandt ist, so steht diesem gerade in bezug auf die Typen die Kreuzabnahme vom Mauritshuis im Haag sehr nahe, nur ist sie viel weicher und gleißender behandelt und kaum mehr zu Rogiers Lebzeiten entstanden. Sie weist bei sehr starken Anklängen an seinen Stil doch auch in dem gefälligen Kolorit und in einer gewissen Zierlichkeit Momente aus der Kunst vom letzten Viertel des 15. Jahrhunderts auf.

Die Uffizien besitzen in einer Grablegung ein Stück, das in Zusammenhang mit dem von Cyriacus in Ferrara gesehenen Triptychon gesetzt und vom Cicerone als ein charakteristisches Werk von Rogiers eigener Hand bezeichnet wird. In der Tat zeigt das Bild mancherlei Anklänge an seinen Stil, aber im übrigen weicht es völlig von seiner Art ab. Die Farben sind für Rogier nicht nur zu matt, sondern auch zu trocken; es fehlt die tiefe Innerlichkeit der psychologischen Auffassung, und die gesamte Anordnung hat eine allerdings nur äußerliche Leichtigkeit, die zu Rogiers ernstem Wesen

nicht paßt. Auch kommen zu viel sogenannte tote Stellen vor, als daß man an den Meister selbst denken dürfte. Er gerade hat ja die Tafeln nur allzusehr gefüllt. Das Bild gehört einem späten Nachahmer an, kann aber kaum als Schulwerk im eigentlichen Sinne des Wortes gerechnet werden.

In den Kreis Rogiers gehört eine in mehreren, nahezu vollständig übereinstimmenden Repliken erhaltene Komposition, darstellend den heiligen Lukas, der die Madonna malt. Die berühmteste dieser Repliken besitzt die Münchener Pinakothek. Sie galt nahezu allgemein noch vor kurzem als das von Rogiers eigener Hand gemalte Original. In neuerer Zeit wurde aber an dieser Bestimmung von vielen Seiten her lebhafter Zweifel erhoben, und zwar mit Recht. Keine von den fünf Repliken, die zunächst in Betracht kommen: in Madrid, München, St. Petersburg, in der Sammlung Wilczek und im Museum von Boston, hat trotz mancher Qualitätsunterschiede irgendwelche besonderen Vorzüge über die anderen, so daß auch keiner das Verdienst der eigenhändigen Ausführung durch Rogier zugeschrieben werden kann.

Das Münchener Exemplar ist zwar nicht sehr gut erhalten; aber die anderen sind in keinem besseren Zustande und stimmen so völlig mit ihm überein, daß wir es zur Grundlage der Untersuchung nehmen dürfen. In den Figuren und vor allem in den Formen des Christuskindes ist die Beziehung zu Rogier offensichtlich. Es kann sich — scheinbar wenigstens — nur darum handeln, ob das Bild vom Meister selbst herrührt oder eine Kopie ist. Der Gesamteindruck wirkt so liebenswürdig und fein, daß man, wenn die Typen nicht wären, kaum an einen Künstler denken würde, der bis in die letzte Zeit seiner Tätigkeit einen so rein archaischen Stil vertreten hat.

Aber wenn man Rogier auch ausnahmsweise diese zerfließende Weichheit zutrauen wollte, so ist es nicht gut möglich, das Kolorit mit seiner sonstigen Farbenauffassung zu vereinigen. Rogiers Farbe ist fast immer starr. Die einzelnen Farbenkomplexe stehen unvermittelt nebeneinander, wie das auch nicht gut anders möglich ist bei einem Stil, der die Gestalten gewissermaßen mit der Laubsäge sauber ausgeschnitten nebeneinanderstellt. Die außerordentliche Reinlichkeit und Klarheit seiner Kunst hat ihn zu solcher Schärfe geführt, wie er sie ja noch im Münchener Dreikönigsaltar geoffenbart hat. Die

Lukasmadonna aber hat nichts mehr von dieser Starrheit des Kolorits. Ihre Farbe ist weich, sie bekommt bereits Nuance, was sie bei Rogier nie hat. Wenn nun auch zunächst noch die Typen und die Zeichnung auf den Brüsseler Stadtmaler hinweisen, so macht doch die Entwickelungsgeschichte des altniederländischen Kolorits es ganz unmöglich, ihm das Bild zuzuschreiben.

Die Farbe des Münchener Bildes ist ja teilweise nicht mehr gut erhalten, und es könnte darum der Einwand erhoben werden, daß das, was nicht zu Rogier paßt, durch unglückliche Restaurierung zu erklären sei; aber das Fremdartige muß von Haus aus dagewesen sein, weil die übrigen Exemplare — nach der Photographie zu schließen auch das Bostoner — mit dem Münchener hierin übereinstimmen. Dazu kommt, daß die zeichnerische Behandlung, die doch in der Hauptsache intakt ist, genau das gleiche Verhältnis zu Rogiers Stil zeigt. Auch sie ist viel milder und mehr zusammengehalten. Das mosaikartige Aneinandersetzen der einzelnen Teile, das für den alten Stil so charakteristisch ist, hat einer geschmeidigen Linienführung Platz gemacht. Das Christuskind vor allem, das doch in seiner Anlage durchaus demjenigen des auf der gleichen Wand hängenden Dreikönigsaltars entspricht, unterscheidet sich in seiner flüssigen und weniger scharfen Ausführung prinzipiell von ihm. Dieser Unterschied betrifft aber nicht etwa solche Abweichungen, die durch Unterschiede im Alter des Meisters erklärt werden könnten, sondern ist eben durch den Wandel des Zeitstils zu erklären. Die Konzeption des Bildes mag allenfalls auf Rogier zurückgehen, aber die Ausführung stammt von anderer und zwar späterer Hand.

Zugunsten der Annahme, daß wenigstens die Komposition auf Rogier zurückgeht, spricht auch der Umstand, daß in der Figur des Evangelisten Lukas vielleicht ein Bildnis des Künstlers vorliegt, und das könnte dann nicht gut anders ausgelegt werden, als daß uns hierin die Erinnerung an ein Selbstbildnis aufbewahrt sei. Es befindet sich nämlich in der Galerie von Hermannstadt das Porträt eines Mannes mit dem Totenkopf in der Hand, auf dessen Rückseite in der Schrift des 17. Jahrhunderts der Vermerk steht: *Le pourtraict de maistre Rogir van der Weyde, faict de maistre dirick van Haerlem.*

In der Tat zeigt dieses Bild einen Mann, der dem Evangelisten Lukas auf der in Rede stehenden Komposition trotz veränderter Haartracht ähnlich sieht. Wenn aber nun der Heilige Lukas ein Selbstbildnis ist, so wächst die Wahrscheinlichkeit, daß das Ganze auf Rogier zurückgeht.

Die Brüsseler Galerie erwarb vor einigen Jahren eine kleine Beweinung Christi, die von vielen als Rogiers Werk angenommen wird. Jedoch ist die reiche und sehr weiche Färbung des Hintergrundes auffallend, für die sich bei Rogier nirgendwo eine Parallele finden läßt. In der Tat ist es eine technische Unmöglichkeit für den jede Einzelheit auch im Kolorit so scharf akzentuierenden Stil des Meisters, eine dermaßen frei und leicht vertriebene Färbung anzunehmen. Die Figuren sind ferner für ihn zu bequem im Raum arrangiert und nicht scharf genug in den Konturen von ihrer Umgebung getrennt. Der Charakter der Reliefplatte, den er sonst für seine Bilder so gern, allerdings auch so unmalerisch, beibehält, fehlt. Das Ganze ist bedeutend besser im Zusammenhang gesehen, als das bei Rogier sonst der Fall ist, dafür aber mangelt die Kraft und der Ernst seiner Auffassung.

Es mag aber eine verwandte Komposition gegeben haben; denn es begegnen uns besonders aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts eine nicht geringe Zahl von Beweinungen Christi in Halbfiguren, die, trotzdem sie den Charakter ihrer Entstehungszeit nicht verleugnen, doch deutlich noch die Herkunft von Rogier verraten. Leider ist aber das Original, aus dem diese noch obendrein freibehandelten Teilkopien stammen, nicht erhalten.

Der Mann, dem die großartige Kreuzabnahme im Eskorial gelungen war, ist gewiß auch berufen gewesen, innerhalb der altniederländischen Malerei den Typus der Kreuzigung festzulegen. Es scheint auch, daß Rogier eine geschaffen hat; denn es gibt deren aus dem 15. Jahrhundert zu viele, die seinen Stil aufweisen, als daß sie nicht irgendwie mit einem gefeierten Original seiner Hand zusammenhängen müßten.

Die berühmteste dieser Kreuzigungen, die sämtlich nur Schulwerke sind, besitzt die Wiener Staatliche Galerie. Es ist ein nicht gerade großes Triptychon, auf dessen Flügeln in freier Landschaft die Einzelgestalten der heiligen Magdalena und Veronika stehen, während im Mittelstück das einsame Kreuz Christi

emporragt. Die knieende Madonna umklammert den Kreuzesstamm, so wie das sonst die heilige Magdalena zu tun pflegt, und hinter ihr steht hilfsbereit der zu Christus aufblickende heilige Johannes. Rechts kniet der Stifter und seine Gattin in der burgundischen Tracht von ungefähr 1460. Im Hintergrunde dehnt sich über alle drei Teile des Altarwerkes eine weite, übermäßig helle Landschaft aus, die viel mehr, als das sonst bei Rogier der Fall ist, für den Aufbau und die koloristische Haltung des Bildes bedeutet. Die Komposition muß berühmt gewesen sein; denn sie kommt in Total- und Teilkopien öfter vor. Wahrscheinlich geht sie auf Rogier selbst zurück; doch war sie ursprünglich wohl nicht so elegant, wie sie jetzt in Form und Farbe ist, wird aber dafür viel rassiger gewesen sein. In der Kathedrale von Antwerpen hängt eine mit dieser Kreuzigung nah verwandte Vermählung Mariä. Die Tafel ist in zwei Teile geteilt und enthält auf der linken Seite das sehr unglücklich angeordnete Stabwunder; auf der rechten geht vor dem schmalen Kirchenportal die Vermählung Mariä mit Joseph vor sich. Es ist kaum anzunehmen, daß das geistlose Bild mit Rogier mehr zu tun hat, als entfernte Schulwerke mit den Arbeiten des Meisters gewöhnlich zu tun haben. Zahlreiche kleine Brustbilder der Madonna mit dem Kinde, die für die häusliche Andacht bestimmt waren, werden herkömmlicherweise dem Rogier zugeschrieben. Sie scheinen auf einen von ihm geschaffenen Typus zurückzugehen, der aber leider im Original nicht nachweisbar ist. Bei den meisten von ihnen liegt übrigens offenkundige Kontamination des Stiles von Rogier und von Dirk Bouts vor, manche mischen auch noch Elemente von Memlings Stil darunter. Es handelt sich bei ihnen, und zwar auch bei den besser ausgeführten, um mehr oder weniger gut gearbeitete Dutzendware für den Hausbedarf reicher Familien. In der Regel sind sie im hohen Rechteck arrangiert; mitunter kommen sie auch als kleine Tondi vor, von denen Herr Rodolphe Kann eines kurz vor seinem Tod erworben hat.

Rogier van der Weyden ist, wie man das schon lange erkannt hat, kein Schüler des Jan van Eyck gewesen. Er hat gleichzeitig mit ihm und unabhängig von ihm gearbeitet. Der Brüsseler Stadtmaler ging der Natur der Erscheinungen nicht so kühn auf den Grund. Den großen Formproblemen,

die die Wahrheit überall und um jeden Preis suchten, ist er nicht so tatkräftig nachgegangen wie Jan van Eyck. Seine Kunst hat nichts Überraschendes und Revolutionäres. Die alten Aufgaben der religiösen Kunst erfüllte er nicht mit einem neuen Geiste. Diese versöhnliche Haltung sicherte ihm denn auch einen populären Erfolg, wie er nur selten einem Meister in der Kunstgeschichte beschieden war und wie ihn aber auch nur wenige so ehrlich verdient haben.

DER MEISTER DES FRANKFURTER JOHANNESALTÄRCHENS

FÜR die Art, wie damals in der Nähe eines Meisterateliers für die weite Verbreitung der beliebten Werke der Künstler gesorgt wurde, bietet einen interessanten Beleg die Replik von Rogiers Berliner Johannesaltar, die das Städelsche Institut besitzt. Diese gibt das Original in verkleinertem Maßstab so treu wieder, daß sie lange Zeit für eine eigenhändige Arbeit von Rogier gegolten hat. Sie zeigt jedoch bei näherer Prüfung in dem grelleren Kolorit und in der unscharfen Zeichnung so viel Fremdes, daß sie als Imitation angesehen werden muß.

Von der gleichen Hand besitzt die Antwerpener Galerie eine sehr kleine Verkündigung, die etwas veränderte Wiederholung des linken Flügels vom Münchener Dreikönigsaltar. Vom gleichen Künstler rührt ferner her die kleine sitzende Madonna der Sammlung Northbrook in London und die zierliche, stehende Madonna mit dem Christuskind in der Wiener Galerie. Diese beiden Bildchen, die manche Besucher der Brügger Ausstellung dem Meister von Flémalle zuzuschreiben versucht haben, zeigen die bekannte Vorliebe von Rogier für die Umrahmung der Gemälde durch gotische Bögen und sind vielleicht, ebenso wie die beiden erstgenannten, Schulwiederholungen von Originalkompositionen.

In dem Wiener Stücke hat man eine Madonna erkennen wollen, die der sogenannte Anonymus des Morelli um 1525 in der Casa Vendramin zu Venedig gesehen und als Rogiers Werk beschrieben hat. Jedoch stimmt seine Beschreibung nicht so völlig zu dem Wiener Bild, daß eine Identifizierung der beiden Gemälde erlaubt wäre. In der Wiener Galerie ist das Bildchen so gehängt, daß es eine Art Pendant bildet zu einer sehr hell gemalten Darstellung der heiligen Katharina, und man hat auch beide als ursprünglich zusammengehörig bezeichnet. Jedoch ist die Madonna ein Werk für sich und war mit der heiligen Katharina nicht vereinigt. Sie rührt auch nicht von der gleichen Hand her. Am nächsten verwandt zu dem Katharinenbildchen ist eine ebenfalls dem Meister zugeschriebene Begegnung der heiligen Frauen.

Sie befindet sich in der Galerie Speck-Sternburg zu Lützschena bei Leipzig. Diese zwei Bilder stimmen in dem hellen, fast glasigen Kolorit, in der Körperbildung, in der Behandlung der Landschaft sehr gut zusammen, unterscheiden sich aber von Rogiers Stil durch eine ihm fremde, fast schwächliche Befangenheit im Ausdruck.

Eine zweite Begegnung der heiligen Frauen, die allerdings besonders in der eng zusammengedrückten Landschaft wesentlich altertümlicher als die landschaftlich sehr bequem arrangierte von Lützschena erscheint und auch dem Rogier van der Weyden näher steht, besitzt die Turiner Galerie. Diese ist der rechte Flügel eines Triptychons, dessen Mittelbild wir zurzeit nicht nachweisen können und dessen linker Flügel sich, leider sehr übermalt, ebenfalls in der Turiner Galerie befindet. Auch diese Tafeln galten noch vor kurzem als eigenhändige Arbeiten des Meisters, aber sie haben doch gewissermaßen etwas Unordentliches in der Gewandbehandlung und keine recht überzeugende Kraft der Stimmung. Sie gehen sehr wahrscheinlich auf ein von Rogier gemaltes Original direkt zurück. Gerade dadurch wird es aber interessant, auf dem Hiobsaltar des Wallraff-Richartz-Museums in Köln eine nahe verwandte Darstellung zu finden, obwohl doch im übrigen dieser Altar unbedingt in die Schule des Dirk Bouts zu setzen ist. So wie heute die Künstler zweiten und dritten Ranges mehr oder weniger unbewußt sich die Anregungen von verschiedenen, oft sogar prinzipiell verschiedenen Meistern holen, so war das offenbar schon im 15. Jahrhundert der Fall. Es ist darum nicht zweckmäßig, bei Bestimmung von ungewissen Bildern nur die Schule eines einzigen Meisters als maßgebend anzunehmen.

DER MEISTER VON FLEMALLE

NAHE mit Rogier verwandt, wohl aus derselben Schule hervorgegangen, ist ein Meister, den Hymans entdeckt hat; durch diese Entdeckung ist unsere Kenntnis der altniederländischen Malerschule sehr glücklich bereichert worden. Er ist zwar kein Künstler ersten Ranges, aber ein sehr zuverlässiges, gewinnendes Wesen zeichnet seine Arbeiten so sehr aus, daß er, ganz abgesehen von seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung, unsere Beachtung in hohem Maße verdient. Wenn schon Rogier van der Weyden in Stimmung, Kolorit, Komposition und Raumbehandlung vieles vom mittelalterlichen Stil beibehalten hat, so steht dieser Meister der alten Schule noch näher. Trotz der frühesten Partien des Genter Altars machen seine Werke unter allen der altniederländischen Malerei den weitaus altertümlichsten Eindruck, so daß er in dieser Hinsicht eigentlich die Geschichte der Schule eröffnen sollte. Aber das Altertümliche seines Stiles scheint doch nicht sowohl von der frühen Entstehungszeit, als von der wenig fortschrittlichen Art des Künstlers zu kommen. Seine Kunst sieht trotz gewisser sehr sympathischer Vorzüge fast etwas zurückgeblieben aus, und darum reiht ihn der Verfasser nicht nur nach Jan van Eyck, sondern sogar nach Rogier van der Weyden ein.

Im Besitz der Gräfin Mérode in Brüssel befindet sich ein Triptychon mit einer interessanten Verkündigung Mariä, das eine ganz besondere Stellung innerhalb der altniederländischen Schule einnimmt, so daß es leicht war, an dieses Werk noch mehrere andere, als von derselben Hand herrührend, anzugliedern. Zuerst wurde sein Urheber nach dem Brüsseler Bilde der Meister des Méroder Altares, dann aber Meister von Flémalle genannt, nachdem man erkannt hatte, daß einige von ihm geschaffene Bilder im Städelschen Institut aus Flémalle stammten.

Früher wurde der Versuch gemacht, ihn mit einem Maler namens Daret zu identifizieren, der mit Rogier van der Weyden in Campins Schule zu Tournai gewesen war. Diese Bezeichnung kann jedoch nicht mehr aufrechterhalten werden, nachdem Hulin den wirklichen Jacques Daret bestimmt hat; ob er, wie man dann auch gedacht hat, mit Rogiers oben erwähntem

Lehrer, mit Campin identisch sei, das ist auch mehr als fraglich. Es ist darum vorzuziehen, den unbekannten Künstler nach wie vor den Meister von Flémalle zu nennen.

Seine Lebenszeit können wir in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts setzen; denn ein von ihm gemaltes Bild im Prado trägt die Jahreszahl 1438. Diese Inschrift ist allerdings nicht ganz intakt erhalten, aber der sehr archaische Eindruck des Bildes weist doch auf die in ihr angegebene frühe Entstehungszeit hin. In den Typen und Bewegungen hat der Künstler mancherlei Verwandtschaft mit Rogier van der Weyden, und in der Tat sind auch seine Werke vielfach auf Rogiers Namen getauft worden. Man pflegt ihn deswegen zur südbelgischen Schule zu rechnen. Damit würde der Meister von Flémalle als ein reiner Niederländer bezeichnet, doch ist diese Deutung keineswegs sicher. Er hat etwas an sich, was dem niederländischen Stil des 15. Jahrhunderts nicht ganz entspricht. Auf der großen Ausstellung altniederländischer Kunst in Brügge war nur ein Werk seiner Hand ausgestellt: die Madonna der Sammlung Somzée; aber dieses eine Stück genügte, um innerhalb der damaligen Umgebung deutlich zu zeigen, daß noch andere Elemente bei ihm stilbildend wirkten, als jene, die der belgischen Kunst des 15. Jahrhunderts ihr Gepräge gaben. Das Bild fiel sozusagen aus dem Rahmen der Ausstellung heraus. Der Meister muß zwar entschieden in Belgien gelernt haben, aber manches in seiner Kunst weist auch auf die deutschen Maler vom Oberrhein hin. Das Charakteristische der Art des Meisters von Flémalle ist eine noch über Eyck hinausgehende hohe Altertümlichkeit, die sich mit einer für niederländische Verhältnisse kaum passenden, mehr plastisch als malerisch gesehenen Anschaulichkeit in der Formen- und in der Raumgebung verbindet.

Er steht unseren künstlerischen Anschauungen ferner als Eyck und Rogier, und trotzdem hat er für uns etwas selten Vertrautes durch die fast naive Art, mit der er alle Formen, Bewegungen und Vorgänge recht deutlich zu machen versucht. Der Künstler weiß in seltener Art zugleich mild, liebenswürdig und hoheitsvoll imposant zu wirken. Seine Werke müssen schon in alter Zeit ebenso sehr beliebt gewesen sein wie heute; denn viele von ihnen

sind außer im Original noch in zahlreichen Repliken erhalten. Er war einer der Maler, die auf mehr als ein Jahrhundert hinaus anregend gewirkt haben, und als die strenge Disziplin der altniederländischen Schule sich zu lockern begann, da haben jene Männer, die durch ein Zurückgreifen auf die Klassiker vom Anfang des 15. Jahrhunderts dem Verfall steuern wollten, sich gerne bei seinen Werken Rats erholt. Einen seiner Nachfolger, *Colin de Coter*, kennen wir aus bezeichneten Gemälden.

Das Triptychon im Besitz der Gräfin Mérode stellt in der Mitteltafel die Verkündigung dar, während auf dem rechten Flügel der heilige Joseph in seiner Werkstatt bei der Arbeit ist, und auf dem linken Flügel die Stifterbildnisse gegeben sind. Die Verkündigung ist in einer selbst für die altniederländische Malerei höchst auffallenden Weise benützt, um ein bis in die letzten Details reich und treu ausgeführtes Interieur zu schildern. Auf dem rechten Flügel kommt zu dieser Behandlung gar noch ein echt genremäßiger Zug, indem der heilige Joseph dargestellt ist, wie er gerade eine Mausefalle anfertigt; daß dies aber zu Verkaufszwecken geschieht, deutet eine zweite, auf dem Laden vor dem Fenster stehende Falle an.

Am Ganzen fällt besonders auf die Mischung von altertümlich weihevoller Stimmung mit einer sehr gemütlichen, realistischen Gegenständlichkeit der Schilderung. Das Detail war bei der damaligen Malerei sehr beliebt, sowohl im germanischen Norden, wie im romanischen Süden. Die Niederländer, die nun gerade in dieser Beziehung wohl das Beste geleistet haben, befleißigten sich doch im ganzen auf diesem Gebiet einer großen Sparsamkeit. Ihre Bilder machen einen ungemein reichen Eindruck in der Behandlung des Beiwerks, aber weniger durch dessen Quantität als durch die Qualität der Ausführung. Die Deutschen dagegen liebten die Häufung der Nebensachen, und gerade in diesem Punkte berührt sich der Meister von Flémalle mit den Künstlern vom Oberrhein. Mehr noch als Jan van Eyck und Rogier van der Weyden weist der Urheber dieses Bildes zurück auf den Stil vom frühen Beginn des 15. Jahrhunderts, und doch bereitet er in seiner Freude an genremäßiger Erzählung den reich entwickelten Stil des 16. Jahrhunderts schon kräftig vor.

Weiterhin ist für seine kunstgeschichtliche Stellung die Art sehr bedeutsam, wie er jedes einzelne Motiv als eine gesonderte Erscheinung behandelt; offenbar hat ihn dabei jenes Streben nach Deutlichkeit geleitet, das bei einem Künstler auf der Grenze zweier Stilarten zu erwarten ist. Jede Figur, jeder Körperteil, jede Gewandpartie, jedes Gerät, jeder Architekturteil ist als ein Ding für sich dargestellt, und das geht so weit, daß zwischen den einzelnen Teilen der ganzen Komposition, zwischen den Flügeln und dem Mittelbild kein Zusammenhang besteht. Jede der drei Partien des Triptychons ist als ein selbständiges Ganzes behandelt, wie das allerdings im Quattrocento auch noch später häufig vorkommt. Ähnlich hat auch Jan van Eyck und bis zu einem gewissen Grad auch Rogier van der Weyden gearbeitet. Es ist also in dieser Methode zunächst im allgemeinen ein Charakteristikum des primitiven Stils überhaupt zu finden; es findet sich bei den Deutschen und Italienern des 15. Jahrhunderts in der gleichen Weise wie bei den Niederländern. Aber bei dem Meister von Flémalle ist diese Betonung der Einzelheiten, die stilllebenmäßige Hervorhebung der Details so sehr altertümlich, daß ihm gegenüber Jan van Eyck und Rogier van der Weyden schon als sehr fortschrittlich erscheinen.

Innerhalb der altniederländischen Malerei ist des Meisters Übersichtlichkeit der Raumbehandlung, die in inniger, künstlerischer Verbindung mit seinem eben geschilderten Streben nach Deutlichkeit steht, etwas ganz Neues. Hierin unterscheidet sich der Méroder Altar prinzipiell von allem, was man bei Jan van Eyck und Rogier van der Weyden beobachten kann. Beispiele für ähnliche, kubisch vertiefte Raumbehandlung sind nur innerhalb der Malerei eines ganz andern Volkes zu konstatieren: bei den deutschen Meistern des 15. Jahrhunderts findet man allein diesen starken Raumsinn, und vielleicht darf man nun hier darauf hinweisen, daß die Wappen der Stifter auf Familien deuten, die nicht nur in den Niederlanden, sondern auch in Deutschland ansässig waren. Allerdings wird für die auffallende Betonung des Räumlichen ein anderer Umstand noch zu berücksichtigen sein: in den niederländischen und französischen Miniaturen findet sie sich ebenfalls. Es liegt näher, diese Eigentümlichkeit aus einem mehr oder weniger engen Verhältnis zur niederlän-

dischen Miniaturmalerei zu erklären, als daß man eine Beziehung zur deutschen Malerei ansetzen sollte.

Aus der Sammlung Somzée ist in den Besitz des Herrn Salting und von da in die Nationalgalerie in London ein kleines Madonnenbild übergegangen, das in nächster Verwandtschaft zu dem Altar der Gräfin Mérode steht. Die Mutter Gottes sitzt auf niedrigem Schemel vor einer reichgeschnitzten, gotischen Bank in einem hohen Gemach, aus dessen Fenstern man die Aussicht auf eine ummauerte Stadt genießt. Die Madonna hält in ihren Armen das Kind, dem sie soeben die Brust gereicht hatte und das sich nun behaglich streckt. Die Schilderung des Interieurs ist voll des gleichen gemütlichen Sinns für Gegenständlichkeit. Merkwürdig ist der malerische Widerspruch zwischen der sehr geschickt in die Tiefe führenden Raumbehandlung und der allzu runden, fast statuarisch wirkenden Formengebung, die nicht recht in die Tiefe geht. Es fehlt die Konsequenz der Anschauung, die das Objekt und seine Umgebung zusammen sieht. Bei Rogier ist eine ähnliche, sozusagen abstrakte Formenbehandlung, so daß bei ihm nicht selten die Köpfe wie aus Email auf die Tafel aufgesetzt zu sein scheinen; aber bei ihm liegt doch kein Widerspruch vor, weil er eben in Sachen des Raumes wenig glücklich war. Beim Meister von Flémalle aber kommt eine Ungereimtheit heraus, die verrät, daß er zwischen verschiedenen Stilen nicht gerade schwankt, aber doch auch nicht ganz sicher hin und her geht.

Auffallend ist ferner der Kontrast zwischen der scharfen Wahrheitsliebe in der Zeichnung und dem gar zu weichen, beinahe bloß leicht angetönten Kolorit. Durch die Farbe fiel das Bild auch aus der Menge altniederländischer Gemälde des 15. Jahrhunderts heraus, neben denen es sich auf der Brügger Ausstellung befunden hat.

Im Prado befinden sich zwei Flügel eines Triptychons, dessen Mittelstück nicht nachweisbar ist. Der linke Flügel trägt unten die leider nicht tadellos erhaltene Inschrift: *Anno milleno centum quater decem ter et octo hic fecit effigiem .... depingi (?) henricus Werlis magister coloniensis.* Der hier genannte Stifter Heinrich aus Werl in Westfalen gebürtig, war ein bedeutender Gelehrter und Redner in Köln, gehörte dem Minoritenorden an und ist

1461 in Osnabrück gestorben. Er wird auf dem linken Flügel kniend dargestellt, hinter ihm steht nicht sein Namenspatron, sondern Johannes der Täufer. Die beiden Figuren befinden sich in einem gotischen Gemach, aus dessen geöffneten Fenstern man einen spärlichen Blick in eine Landschaft hat.

Das Gemach wird der Breite nach durch eine hohe Bretterwand geteilt, so daß der Hintergrund auffallend früh abgeschlossen wird. Der Künstler erhält dadurch Gelegenheit, im oberen Teile eine höchst komplizierte Raumschilderung zu entfalten. An der erwähnten Bretterwand hängt ein Rundspiegel, der ebenso wie die Behandlung des Fensters lebhaft an das vier Jahre vorher entstandene Verlöbnisbild des Arnolfini erinnert, ohne daß irgendein Zusammenhang zwischen den beiden Gemälden nachweisbar wäre. Wie an Jan van Eyck, so wird man ferner an Rogier van der Weyden erinnert; aber auch zu diesem lassen sich bestimmte Beziehungen nicht nachweisen.

Tschudi hat in seiner bekannten Studie über den Meister von Flémalle die Behauptung aufgestellt, daß die Hand des Johannes nach der des Christus auf dem Berliner Johannesaltar kopiert sei, und in der Tat liegt eine gewisse Ähnlichkeit auch vor. Diese geht jedoch nicht so weit, daß man von einer Entlehnung durch den Meister von Flémalle sprechen dürfte. Noch weniger richtig ist es, wenn Tschudi schreibt, daß die Figur des Johannes mit geringen Veränderungen an dem Altar von Ambierle bei Roanne wiederkehrt.

Der rechte Flügel stellt die heilige Barbara in einem vornehmen, gotischen Gemach auf einer Bank sitzend dar, wie sie eben beim gemütlichen Kaminfeuer in ihrem Gebetbuche liest. Vor dem Fenster wird in der Landschaft eben an dem Turm gebaut, der das Symbol der Heiligen ist. Ob in dem Umstande, daß hier wie bei Eycks Barbara der Antwerpener Galerie nicht der fertige Turm, sondern die Bautätigkeit geschildert wird, eine Beeinflussung vorliegt, ist, da beide Arbeiten fast gleichzeitig entstanden sind, kaum zu entscheiden. Das Bild ist sehr nahe verwandt mit der Madonna Somzée, so daß ein Zweifel an der Zusammengehörigkeit dieser Werke ausgeschlossen ist. Nicht gerade stärker, aber doch auffallender noch, als auf den bisher behandelten Gemälden hat der Künstler hier seine Vorliebe für detaillierte Raumbehandlung bewiesen.

Besondere Beachtung verdient die Auffassung des Lichtes, die innerhalb der altniederländischen Malerei recht ungewöhnlich ist. Sie unterscheidet sich durch ihre Kompliziertheit und durch das Streben nach scharfer Helligkeit sehr weit von der gleichmäßig arbeitenden Neutralität bei Eyck und Rogier van der Weyden und wird in gleicher Intensivität in der damaligen Kunst sonst nur bei den Oberdeutschen gefunden, vor allem bei Konrad Witz, dem aus Tiefenbronn nach Basel eingewanderten Meister.

Diese Ähnlichkeit mit Konrad Witz ist viel beachtet worden und hat dazu geführt, daß der deutsche Maler in Abhängigkeit von dem Meister von Flémalle gesetzt wurde. Es ist jedoch zurzeit noch nicht möglich, zu unterscheiden, ob überhaupt einer und welcher von den beiden der Gebende war. Es empfiehlt sich immer noch, mit der Möglichkeit zu rechnen, daß Konrad Witz und der Meister von Flémalle die gemeinschaftlichen Züge aus derselben Schule erhalten und dann jeder nach seiner Weise ausgebildet haben.

Das eigentliche Hauptwerk des Meisters von Flémalle: ein großer Marienaltar, ist uns nur noch in Fragmenten, die aber zum Teil sehr stattlich sind, in der Galerie des Städelschen Instituts erhalten. Sie wurden früher dem Rogier van der Weyden zugeschrieben, sind aber schon seit geraumer Zeit dem wirklichen Urheber zurückgegeben worden. Es sind die fast lebensgroßen Gestalten der Madonna und der heiligen Veronika, sowie eine heilige Dreifaltigkeit, die wohl Altarflügel gewesen sind, und zwar werden die Madonna und Veronika Innenseiten der Altarflügel gewesen sein, während wohl die als Grisaille behandelte Dreifaltigkeit als Außenseite zu denken ist.

Das altertümlich Feierliche, das den bis jetzt besprochenen, im Maßstab wesentlich kleineren Werken eigen ist, steigert sich in den Frankfurter Tafeln in sehr überraschender Weise. Trotzdem stehen diese mit jenen durchaus auf gleichem Niveau. Die Rücksicht auf möglichst gegenständliche Wirkung spricht sich in der Behandlung der Gewänder und der kostbaren Teppiche besonders deutlich aus und zeigt, daß der Künstler eine auch damals seltene Fähigkeit in der Wiedergabe der Stoffe besessen hat. Er unterscheidet sehr genau und mit wirklichem Feingefühl zwischen der Natur des starren, glänzenden Brokats und dem weichen Fluß der warmen, wollenen Gewänder.

Dadurch hat die Faltenbehandlung hier eine ungewöhnliche Feinheit. Das Knitterige, Gebrochene der altniederländischen Gewandbehandlung fehlt zum größten Vorteil der Bildwirkung. Das dient aber auch dazu, das Alter der Tafeln sehr weit gegen den Anfang des 15. Jahrhunderts hinaufzurücken. Sie können kaum nach dem Madrider Altar entstanden sein und dürfen wohl mindestens als direkte Zeitgenossen des Genter Altars betrachtet werden, so daß eine Abhängigkeit von diesem Werk und damit von der Eyckischen Kunst überhaupt sehr unwahrscheinlich ist.

Zu dieser Gegenständlichkeit der Schilderung paßt sehr gut die auffallende Sorgfalt der Modellierung und der Körperbehandlung. Bei aller Befangenheit, die auf Rechnung der frühen Entstehung zu setzen und weniger dem Künstler als der Zeit zur Last zu legen ist, entfaltet er eine höchst anerkennenswerte Rücksicht auf Wahrheit. In dieser Hinsicht ist besonders interessant Christi Leib in der Dreifaltigkeitsgruppe. Der Meister von Flémalle übertrifft hier entschieden selbst Rogier van der Weyden. Sein Christus kann sich aber trotzdem nicht mit dem von Rogiers Kreuzabnahme im Eskorial messen; denn er zeugt nicht von der gleichen reinen, künstlerischen und menschlichen Empfindung. Wenn der Meister von Flémalle auf der einen Seite über dem Brüsseler Stadtmaler steht, insofern die Fähigkeit jede Einzelheit treu darzustellen in Betracht kommt, so steht er doch auf der anderen Seite unter ihm hinsichtlich der Kraft, seinen Gestalten einen tiefen und künstlerischen Charakter zu verleihen. Er arbeitet nicht mit der gleichen Empfindung und auch nicht mit dem gleichen Stilgefühl.

Die Dreifaltigkeitsgruppe belehrt endlich auch über das Schulverhältnis des Meisters von Flémalle zu Rogier van der Weyden; denn sie besitzt auffallende Verwandtschaft mit einem von Maeterlinck veröffentlichten Votivrelief in Tournai, das jedenfalls auch dort entstanden ist. Der Typus von Gottvater und der Faltenwurf stimmen so sehr überein, daß die auch sonst zu bemerkenden Ähnlichkeiten zwischen dem Stile der beiden Maler wohl darauf beruhen werden, daß sie eben derselben Schule entstammen. Freilich ist damit über das Heimatsland des Meisters von Flémalle noch nichts gesagt.

Im Städelschen Institut befindet sich noch eine vierte in den Kreis des Künstlers gehörige Tafel: das Fragment des einen Schächers, unter dessen Kreuz zwei Römer sichtbar sind. Leider ist die Tafel in der Mitte durchgesägt, und es ist nur ihr oberer Teil mit der ganzen Figur des Schächers und den Brustbildern der beiden Zuschauer erhalten. Dieses Bruchstück gehörte zu einem Triptychon, dessen Mittelstück die Kreuzabnahme darstellt und auf dessen Flügeln die Kreuze mit den beiden Schächern waren.

Die Komposition ist uns als Ganzes noch erhalten durch kleine, leider nicht besonders gute Kopien, von denen eine sich in der Royal Institution zu Liverpool befindet, die aus Brügge zu stammen scheint. Die Ähnlichkeit des Frankfurter Fragmentes mit den drei aus Flémalle kommenden Tafeln ist so groß, daß man es dem gleichen Meister zuzuschreiben pflegt. Jedoch finden sich in der weniger feinen Haltung des Tones und in der weniger weichen Ausführung, vor allem in dem nicht so streng stilisierten Faltenwurf und in der virtuoseren Modellierung auch genügend Abweichungen, die das Werk, wenn überhaupt als eine eigenhändige Arbeit des Meisters von Flémalle, dann jedenfalls als eine spätere erscheinen lassen.

Am Original muß ein Moment besonders in die Augen gefallen sein: die Schärfe, mit der sich die Gestalten vom Hintergrund und vom Himmel abgehoben haben. Es liegt hier ein malerisches Problem vor, das man der frühen Zeit, in die der Meister von Flémalle nach seinen sonstigen Arbeiten zu setzen ist, kaum zutrauen darf. Es dünkt dem Verfasser wahrscheinlich, daß wir es hier mit einem Nachfolger zu tun haben.

Der Meister von Flémalle, der offenbar ein sehr angesehener Maler war und dessen Gemälde ja auch vielfach kopiert wurden, muß Schüler gehabt haben, die sich in mehr oder weniger engem Anschluß an ihn hielten und von denen eine Anzahl meistens kleinfiguriger Bilder herrühren, die von der neueren Forschung dem Meister selbst zugewiesen wurden. Hierher gehören vor allem eine Anbetung des Kindes durch die Hirten im Museum von Dijon, eine in den Wolken thronende Madonna im Museum von Aix und eine Kreuzigung in der Berliner Galerie. Alle drei haben etwas Elegantes an sich, das sich bei dem Meister von Flémalle nicht findet. Die drei er-

wähnten Bilder scheinen übrigens nicht einmal von der gleichen Hand gemalt zu sein.

Das künstlerisch wertvollste unter ihnen ist die Anbetung des Kindes durch die Hirten. Sie steht auch unter diesen dreien dem Meister von Flémalle am nächsten. Vor allem hat sie in den Typen und Bewegungen viel mit ihm gemein. Die Madonna steht seinem bekannten Ideal nicht fern, und der Joseph erinnert lebhaft an die sehr charakteristische Figur vom rechten Flügel des Méroder Triptychons. Aber gerade die Madonna macht den Fall so sehr schwierig; denn die Formengebung ist so viel flüssiger als beim Meister von Flémalle, daß schon ihretwegen ein jüngerer Künstler anzusetzen ist. Dazu kommt eine Ähnlichkeit mit Madonnen des deutschen Meisters E. S., die nicht geringer ist, als die mit denen des Meisters von Flémalle. Wie aber diese zu erklären ist, weiß Verfasser nicht zu sagen, und zwar um so weniger, als die Malweise durchaus niederländisch ist.

Das Auffallendste am ganzen Bilde sind aber seine engen Beziehungen zum Stil der Miniaturen. Die Szene ist nicht so frei und bildmäßig arrangiert, wie das bei den guten Altniederländern der Fall zu sein pflegt. Wenn man bedenkt, daß wir oben schon bei seiner Raumbehandlung eine gewisse Beziehung zur Miniaturmalerei konstatieren mußten, so fällt dieser Umstand für die Beurteilung der künstlerischen Herkunft des Meisters selbst dann ins Gewicht, wenn wir das Dijoner Bild ihm nicht zuschreiben.

Was nun die von Bouchot aufgestellte Behauptung betrifft, daß im besonderen die Urheber des Gebetbuchs von Chantilly für den Maler der Dijoner Anbetung vorbildlich gewesen seien, so genügen die wenigen, von ihm beigebrachten Andeutungen nicht, uns den vermeintlichen Zusammenhang klarzumachen. In der Tat stehen auch beide Werke zeitlich zu weit — wenigstens um ein halbes Jahrhundert auseinander, als daß es anginge, sie in direkte Beziehung zueinander zu setzen.

Die Madonna in der Glorie des Museums von Aix behandelt ein sonst in der altniederländischen Malerei in dieser Form nicht vorkommendes Motiv. Die heilige Jungfrau sitzt in weitem Gewande mit dem Kinde auf einer breiten in den Lüften schwebenden Bank und ist von einem Glorienschein

umgeben, der — allerdings nur von fern — an die Madonna Somzée erinnert. Auf der Erde sitzen rechts und links je ein Heiliger in vollem Ornat, und zwischen ihnen kniet ein Mönch, der Stifter des Bildes.

Wenn nicht das Christuskind wäre, so würde die Hypothese von der Autorschaft des Meisters von Flémalle wohl wenig Anklang gefunden haben. Es hat aber tatsächlich eine unübersehbare Verwandtschaft mit dem kleinen Jesus der Madonna Somzée. Im übrigen ist die Arbeit trotz aller quattrocentistischen Säuberlichkeit recht flach und matt. Sie entbehrt vor allem der sehr kräftigen und charakteristischen runden Modellierung der Formen. Die Landschaft ist endlich zu wenig klar, als daß sie mit den freilich nur spärlichen Ausblicken zu vergleichen wäre, die man auf den Werken des Meisters findet, von denen aus sein Werk zusammengestellt wurde.

Mit der Madonna von Aix ist nahe verwandt der heilige Petrus der Sammlung Heyl in Darmstadt, der übrigens in der Malweise viel flüchtiger, auch gröber ist und also wohl von anderer Hand herrührt. Die Darmstädter Tafel gilt als ein Werk der Schule des Jan van Eyck, obwohl diese Annahme durch keinen positiven Grund zu stützen ist.

Endlich ist noch die kleine Kreuzigung der Berliner Galerie zu besprechen. Christus hängt in einer dem Rogier van der Weyden sehr ähnlichen Bildung am Kreuz. Die Madonna umklammert den Stamm so, wie wir das bei einer auf Rogier zurückgehenden Komposition der Wiener Galerie bereits gefunden haben. Eine der Frauen, die sehr zierlich gekleidet ist, kommt der Mutter Gottes in ihrem schrecklichen Leide zu Hilfe, faßt sie aber mit solch manieriert spitzigen Fingern an, daß schwer zu unterscheiden ist, was gleichgültiger und für die Situation unpassender sei: die Bewegung oder der Gesichtsausdruck dieser Frau. Hinter ihr steht in qualvoll kontrastierter Haltung eine zweite, sehr modisch gekleidete Frau. Rechts vom Kreuz, übergroß in seinen Formen und nicht recht zu den übrigen Personen passend, steht der heilige Johannes, in einer für jene frühe Zeit kaum glaubhaften Weise vom Kreuze abgewendet. Zu seinen Füßen kniet die sehr wenig glücklich gezeichnete, reich gekleidete Magdalena, in deren Züge der Künstler mit geringem Erfolg den Ausdruck großen Schmerzes zu legen versucht.

Der Meister von Flémalle darf, wie das Tschudi richtig gesagt hat, nicht mit den großen Meistern in eine Reihe gestellt werden, und man darf ihn nicht mit sehr festem Maßstab messen. Aber wenn wir bei dem Eindruck der Bilder stehen bleiben, aus denen er wieder erkannt wurde, so ergibt sich doch eine wesentlich bessere Wirkung als bei der Berliner Kreuzigung. So viel Unorganisches und Mangelhaftes, so viel leere Pose und schwache Zeichnung finden sich bei ihm nirgends. Selbst der eine und wirklich große Vorzug, den die Berliner Kreuzigung vor vielen anderen ähnlichen anonymen Werken der Schule voraus hat, das sehr gefällige und feinsinnig behandelte Kolorit, paßt nicht zu seiner Art. Die Farbe des Meisters von Flémalle ist viel voller und kräftiger, hat weniger Lüster und leisen Schmelz. Endlich muß auch auf die prinzipiell verschiedene Art der Behandlung des Details hingewiesen werden. Die Strichführung des Berliner Bildes ist viel geschmeidiger; sie geht ununterbrochen von Stück zu Stück weiter und unterscheidet sich dadurch streng von dem separierenden Stil des so hoch archaischen Meisters.

Die bis jetzt besprochenen Bilder, die der Verfasser aus dem Katalog des Meisters von Flémalle streicht, haben nun doch alle eine gewisse Verwandtschaft mit ihm; es ist darum leicht zu begreifen, daß man sie ihm in der ersten Entdeckerfreude zugewiesen hat. Aber bei den vielen anderen, die ihm auch noch zugeschrieben wurden, ist eine solche Verwandtschaft nicht zu finden oder beruht auf Äußerlichkeiten, die nicht von Belang sind.

Hier kommt zunächst eine Vermählung Mariä im Prado in Betracht, die Tschudi dem Meister zuschreibt und in Verbindung mit einem Gemälde bringt, das in ganz anderer Weise den gleichen Vorgang behandelt und sich als Rogier van der Weyden in der Kathedrale von Antwerpen befindet. Der Vorgang spielt sich in der so häufigen Zweiteilung ab, daß rechts unter einem Kirchenportal die Verlobung stattfindet, während links im Inneren der Kirche sich das Stabwunder ereignet. Die merkwürdige Tafel ist sehr schwer zu beurteilen; es steckt viel aufgeregtes romanisches Wesen in ihr, die Typen sehen vielfach gar nicht niederländisch aus, während die Technik der niederländischen vom Ende des 15. Jahrhunderts entspricht. Justi wird wohl recht

haben, wenn er an eine Kreuzung von spanischer und nordischer Kunst denkt. Beziehungen zum Meister von Flémalle hat Verfasser aber nicht finden können; auch möchte er die künstlerische Bedeutung nicht so hoch stellen, wie das andere tun.

Ebenso fremd ist dem Meister eine kleine Darstellung des Todes Mariä, die viel Verwandtschaft mit einer später zu besprechenden Komposition des Hugo van der Goes hat. Das sehr kleine Stück befindet sich in der Londoner Nationalgalerie und kommt in mehreren Varianten in Berlin und Prag vor, die wohl alle aus dem Kreise des Hugo van der Goes stammen und solche für den Detailvertrieb gemachte kleine Reduktionen eines berühmten Meisterwerkes sein werden, wie wir ähnliche in der Nähe des Rogier van der Weyden gefunden haben. Da nun das Londoner Bild mit dem Meister von Flémalle nichts zu tun hat, so fällt damit auch der von Tschudi gezogene Schluß, daß er auf Hugo van der Goes eingewirkt habe.

In der Petersburger Eremitage ist eine sehr kleine, ganz unbedeutende Madonna am Ofen, die das nackte Kind auf dem Schoß hat und sich die Hand am Feuer wärmt, um das Kind nicht durch Berührung mit den kalten Fingern zu erschrecken. Tschudi hat die Möglichkeit offen gelassen, daß die Madonna das Kind strafen wolle; das ist aber eine für jene Zeit nicht angängige Erklärung. Die Dreifaltigkeit der gleichen Sammlung hat gerade wie die Madonna einige Verwandtschaft mit dem Meister von Flémalle, aber beide sind weder von ihm selbst gemalt, noch werden sie auf Vorlagen von ihm zurückgehen. Ähnliches gilt von einer kleinen Madonna der Turiner Pinakothek, die Tschudi, mit sehr berechtigter Vorsicht, nur in die Nähe des Künstlers gerückt hat. Eine Verkündigung im Prado von Madrid steht ebenfalls nur in sehr entfernter Beziehung zu dem Meister.

Auch mehrere Bildnisse werden dem Meister von Flémalle zugeschrieben; zwei in der Berliner Galerie, die unter sich ganz verschieden sind, aber auch mit dem Stile des Meisters selbst nichts zu tun haben. Das eine davon, das sich höchst markant vom hellen Grund abhebt, gehört wohl zu den interessantesten altniederländischen Porträts, die in der letzten Zeit bekannt wurden. Ferner hat die Sammlung W. Gumprecht in Berlin ein männliches Bildnis

von etwas leeren Formen, das in den Kreis des Meisters gehört. Die Bildnisse eines Ehepaares in der Londoner Nationalgalerie weisen in ihrer weichlichen Eleganz bereits auf das Ende des Jahrhunderts hin. Sie sind in einer flüssigen Technik gemalt, die bei dem Meister nirgendwo nachzuweisen ist. Ebenso entsprechen das Arrangement der Gewänder und Falten, sowie der Gesichtsausdruck nicht mehr dem so früh anzusetzenden Stil des Meisters.

Wenn wir die Stellung des Meisters von Flémalle innerhalb der altniederländischen Malerei charakterisieren wollen, so dürfen wir sagen, daß er von allen Künstlern, die den realistischen Stil der Zeit durchzusetzen geholfen haben, der weitaus altertümlichste ist; bei ihm sind darum noch viele Erinnerungen an die Kunst des vom 15. Jahrhundert überwundenen Mittelalters zu finden. Man hoffte also von seinen Werken aus die Erklärung für den neuen Stil zu erhalten; aber er hat im Vergleich zu Jan van Eyck doch zu wenig selbständige Kraft, als daß man ihn an den Anfang der neuen Kunst stellen dürfte.

DIRK BOUTS

FLANDERN und Brabant haben den Künstlern sehr große Vorteile geboten, so daß diese in dem reichen Lande leichter als sonstwo in den Niederlanden zu Wohlstand und Ehren gelangten. Da aber die heimischen Künstler nicht ausreichten, um der großen Nachfrage zu genügen, so wanderten dort aus den benachbarten Ländern, vor allem aus Holland, viele Maler ein. Unter ihnen ist Dirk Bouts der bedeutendste gewesen, ein Künstler, der aus Haarlem gebürtig war und seine Kunst in Holland erlernt hatte. Er ist schon vor 1448 nach Löwen übergesiedelt, hat seinen Hausstand dort begründet und ist innerhalb der Löwener Künstlerschaft zu hohen Ehren emporgestiegen. Er starb am 6. Mai 1475 als ein wohlbegüterter Mann, worüber das noch vorhandene Testament guten Aufschluß gewährt. Nach allgemeiner Annahme hat er ein sehr hohes Alter erreicht; demnach wäre seine Geburt in den Anfang des 15. Jahrhunderts zu legen. Dazu stimmt nun auch sein Stil sehr gut.

Die Bedeutung dieses Holländers ist schon von seinen Zeitgenossen nach Verdienst gewürdigt worden. Obwohl er ein Fremder war, durfte er die Würde eines Stadtmalers von Löwen bekleiden. Ebenso scheinen auch die übrigen belgischen Kunststädte seine Tätigkeit in Ehren gehalten zu haben; denn sein Einfluß ist sehr schnell außerhalb von Löwen nachweisbar. Mehr noch als Jan van Eyck und Rogier van der Weyden darf Dirk Bouts für den führenden Meister der flandrischen Malerei gelten, obwohl er selbst bis an sein Lebensende der holländischen Kunstweise treu geblieben ist. Die flämischen Künstler haben eine nachhaltige Beeinflussung durch ihn und allerdings auch durch die anderen aus Holland eingewanderten Maler erhalten, dermaßen, daß ihr letzter Hauptmeister Memling ohne das ihm durch Bouts gegebene Vorbild nicht gut denkbar wäre.

Bis jetzt hat zwar, solange die große Bedeutung der Holländer für die Malerei des 15. Jahrhunderts nicht erkannt war, selbst Bouts für einen Schüler des Eyck und besonders des Rogier van der Weyden gegolten. Auch sein Biograph Heiland sucht solche Zusammenhänge nachzuweisen; jedoch

ist diese Annahme weder durch ein altes Zeugnis gestützt, noch läßt sie sich aus dem Befunde der Bilder erweisen.

Die nächsten Verwandten zur Kunst des Dirk Bouts sind bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts in Holland zu finden, so daß ihn ein engeres Band mit den in Haarlem und Amsterdam tätigen Meistern verbindet als mit den Flamen. Das geht so weit, daß seine unmittelbaren Nachfolger innerhalb der flämischen Malerei ihm noch ferner stehen, als Männer wie Aelbert van Ouwater und Geertgen van Haarlem, die in der Heimat geblieben waren. So darf er als der älteste und — sagen wir es schon jetzt — als der beste Vertreter der holländischen Malerei gelten. In seiner zweiten Heimat erhält er sich selbständig und steht zur flämischen Kunst in direktem Zusammenhang nur durch den von ihm auf sie geübten Einfluß.

Dirk Bouts ist eine klar nachweisbare künstlerische Individualität. Für einige seiner noch erhaltenen Werke besitzen wir urkundliche Nachrichten. Leider gehören diese Arbeiten aber dem letzten Jahrzehnt seines Lebens an, und die wenigen, die wir ihnen auf Grund stilkritischer Untersuchungen als eigenhändige Werke des Künstlers angliedern können, unterscheiden sich nicht nennenswert von ihnen. Sie stehen so ziemlich auf derselben Höhe; also müssen auch sie wenigstens in seine Spätzeit fallen. Sie zeugen nun sämtlich von so hoher künstlerischer Reife, daß ihnen jedenfalls eine große Reihe anderer vorausgegangen ist. Es ist zwar kaum zu glauben, daß diese alle verloren worden sind; jedoch können sie zurzeit noch nicht nachgewiesen werden.

Das älteste Datum — 1462 — trägt ein männliches Porträt in der Londoner Nationalgalerie, das von manchen, wohl mit Unrecht, für ein Selbstbildnis des Künstlers gehalten wird. Es ist das Brustbild eines alten Mannes, der nach der Art des 15. Jahrhunderts an einer fingierten Fensterbrüstung mit übereinandergelegten Händen sitzt und auf dem Haupt eine hohe Tuchmütze trägt. Das Bild unterscheidet sich von den rein flämischen Arbeiten auf das bestimmteste. Die Formensprache ist lange nicht so prägnant und knapp. Aber es waltet in ihr hier ein reiches, fast rührendes Seelenleben, das diesem Bildnis gegenüber den von Rogier van der Weyden geschaffenen Porträts den Wert einer größeren Intimität verleiht. Das Kolorit weicht ebenfalls weit von der

flämischen Neutralität ab. Es ist so tief und satt, daß es an Schönheit den Vergleich mit Jan van Eycks Farbe nicht zu scheuen braucht; allerdings steht es ihr an Sachlichkeit und Wahrheit bei weitem nach.

1464 unterzeichnete Dirk Bouts einen Kontrakt für die Lieferung eines Sakramentsaltares, der in der Peterskirche zu Löwen aufgestellt wurde. Im Archiv dieser Kirche wird sowohl der Kontrakt, wie auch die aus dem Jahre 1467 stammende Originalquittung des Meisters aufbewahrt. Die Bedingungen waren ziemlich streng. Bouts mußte sich nach damaliger Sitte die Themen der einzelnen Tafeln vorschreiben lassen und sich verpflichten, während der ganzen Zeit, wo er an dem Altare arbeite, sich an keinem anderen Gemälde zu beteiligen. Dabei war die Auszahlung des allerdings nicht unbedeutenden Honorars beim Abschluß des Vertrages zeitlich nicht genau zu fixieren; denn die dafür nötige Summe sollte erst durch eine Kollekte zusammengebracht werden. Wenn also der Künstler 1467 die Schlußquittung ausstellte, so darf daraus nicht der Schluß gezogen werden, daß er erst in diesem Jahre den Altar fertiggestellt habe.

Das Werk hat einen recht beträchtlichen Umfang besessen und würde, wenn es noch als Ganzes bestände, zu den imposantesten altniederländischen Altären gehören. Leider ist es im Anfang des 19. Jahrhunderts durch denselben Kunsthändler Nieuwenhuis auseinandergerissen worden, der auch den Genter Altar zersplittert und so viele Denkmäler des altniederländischen Kunstsinns ihrer Heimat entführt hat.

Für das Mittelstück war die Darstellung des Abendmahls vorgeschrieben, für die Innenseiten der Flügel vier Szenen des Alten Testamentes, die in Beziehung zum Abendmahl gesetzt zu werden pflegten: die Begegnung des Abraham mit Melchisedek, die Mannalese, der Schlaf des Propheten Elias und die Feier des Passahfestes. Die Außenseiten sollten auch bemalt werden, und es wird für eine der vier Darstellungen im Kontrakt eine Geschichte aus dem Leben Mosis genannt. Für die drei anderen Themen ist jedoch eine Lücke gelassen, die späterhin nicht ausgefüllt wurde, und da die Rückseiten des Altares im heutigen Zustand keine Bemalung aufweisen, so scheint es, daß schließlich von der Anfertigung der Außengemälde Abstand genommen

wurde. Das Mittelstück befindet sich in der Peterskirche zu Löwen. Die Begegnung Abrahams mit Melchisedek und die Mannalese gelangten in die Münchner Pinakothek, Elias und das Passahfest in die Berliner Galerie; sie sind jetzt sämtlich der Peterskirche in Löwen zurückgegeben worden.

Das Mittelstück gehört zum Schönsten, was wir von altniederländischer Malerei kennen. Um einen viereckigen Tisch sitzen Christus und die zwölf Jünger in einem stolzen gotischen Saal, von dem man nach beiden Seiten und nach hinten überraschend gut gegliederte Aussichten in andere Räume und auf die Landschaft hat. Hinter Christus, der eben das Brot segnet, steht mit fromm zusammengelegten Händen der Diener oder vielmehr einer der Wirte, rechts beim Büfett steht der zweite der Wirte, von dem man ohne zureichenden Grund glaubt, daß er die Züge von Bouts habe. Im Hintergrunde links werden an einem Klappfenster zwei Diener sichtbar, die vielleicht die Bildnisse der Söhne des Malers, Aelbert und Dirk Bouts, darstellen.

Die Anordnung entspricht, wie E. Mâle dargetan hat, in allen Teilen genau den Vorschriften, wie sie der französische Mysteriendichter Jean Michel für die im Theater zu gebende Darstellung des heiligen Abendmahls bestimmt hat. Jean Michel schreibt vor, daß Jesus an der Mitte der Langseite eines rechteckigen Tisches sitzen und je zwei Apostel zur Rechten und Linken haben solle. Auf den Schmalseiten sitzen je drei Apostel. Christus gegenüber aber an der anderen Langseite Judas und Philippus. Michel gibt auch die Namen des Wirtes und des hinter Christus stehenden Mannes an; er nennt sie Zachäus und Tubal, während sie bei einem anderen Mysteriendichter Urion und Piragmon heißen. Die Übereinstimmung geht so weit, daß bei Bouts, gerade wie Michel will, Christus vor sich einen Kelch stehen hat und mit der Linken die Hostie hält, die er mit der Rechten segnet.

Demnach kann kein Zweifel darüber bestehen, daß Dirk Bouts unter dem Einfluß der auf der Bühne gesehenen Darstellungen des heiligen Abendmahls gestanden hat. Sein eigenes Verdienst als Maler wird davon jedoch nicht berührt; denn die Art, wie er die Personen und die Umgebung in einen malerischen Einklang bringt und wie er das Ganze bildmäßig abrundet, ist schließlich doch nur auf seine persönliche künstlerische Eigenart zurückzuführen.

Der Charakter des Ganzen ist zugleich höchst festlich und dabei doch von großer Einfachheit. Die Persönlichkeiten sind so schlicht aufgefaßt wie das Londoner Porträt, üben aber eine noch größere Wirkung aus durch die ungemein feinsinnige, empfindungsvolle Art, wie der Künstler den Ausdruck des Gesichtes und der Hände zu variieren und zu beleben wußte.

Das Gemälde ist neben dem Genter Altar der vollkommenste Typus des alten gotischen Andachtsbildes. Wenn es nun auch seinen unvergänglichen Wert durch die Macht der Stimmung erhält, so ist trotzdem Bouts als ein echter Niederländer des 15. Jahrhunderts mit vollem Bedacht und allem Glück darauf ausgegangen, das Detail so treu und vor allem so schön wie möglich zu malen. Das Tischtuch, die Gläser darauf und die Eßgeräte sind ein Stilleben von solcher koloristischen Bedeutung, wie in der flandrischen Schule bis dahin keines zu finden ist, und stehen an Farbenpracht selbst über dem allerdings viel echter naturalistisch und frappanter gemalten berühmten Stilleben, das sich auf der bald danach gemalten Anbetung der Hirten des Hugo van der Goes in der Uffiziengalerie findet. Besonders geht Bouts in dieser Hinsicht über Rogier van der Weyden weit hinaus.

Den Brüsseler Stadtmaler übertrifft er aber auch in der Behandlung des Räumlichen. Man wird an die Art des Meisters von Flémalle erinnert, wenn man die vielfältigen perspektivischen Probleme ins Auge faßt; doch offenbart sich zwischen den beiden Künstlern ein großer Unterschied insofern, als der Meister von Flémalle das allseitig Umschließende des Raumes kräftiger und mehr zeichnerisch betont, während Bouts weniger absichtlich, aber mehr malerisch arbeitet. Die Übersichtlichkeit des Raumes ist bei Bouts weniger frappant, aber auch weniger altertümlich und starr.

Dirk Bouts ist seiner Geburt nach ein Zeitgenosse des Jan van Eyck und des Rogier van der Weyden. Er hat auch die Richtung, der er in seiner Jugend angehört hat, bis an das Ende seines Lebens vertreten, wie das bei den Meistern jener Zeit die Regel ist. Die Figuren des Sakramentsaltares, der doch bereits im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts gemalt wurde, scheinen darum einer älteren Kunstweise anzugehören; aber die Freiheit, mit der sie kompositionell verwertet sind, zeigt deutlich, daß der alternde Meister

doch gegen die Fortschritte, die die Kunst notwendigerweise seit dem ersten Erwachen des neuen Stiles machen mußte, nicht gleichgültig gewesen ist.

Wenn man an dem Mittelstück vielleicht nicht so klar sieht, daß die Behandlung der im Raum verstreuten und doch mit dem Raum komponierten Personen einen wirklichen Fortschritt bedeutet, so sieht man das ohne weiteres auf den in der Münchner Pinakothek bisher bewahrten Flügeln. Die Komposition wird bei diesen nicht mehr, wie in der älteren Kunst, fast ausschließlich nur nach den Personen berechnet, sondern das Ganze des farbigen Schauspieles und der dargestellten Situation ist als maßgebend empfunden. Damit fällt nun auch die besonders für Rogier charakteristische Gewohnheit, die Vertikalschicht an Hauptfiguren in einer einzigen anzuordnen. Es wird zwar immer noch unterschieden zwischen den wichtigen und durch ihre Größe ausgezeichneten Figuren des Vordergrundes und den unverhältnismäßig klein gehaltenen Begleitern, die in den Hintergrund zurücktreten; aber alle sind sie frei über die ganze Tiefe des Raumes verteilt, so daß die Gruppierung zugleich wesentlich leichter und natürlicher erscheint.

Dabei besitzt der Künstler in hervorragendem Maße die Gabe, die durch ihr reiches Gewand für solch einen großen Koloristen, wie Bouts gewesen ist, äußerst dankbaren Figuren der heiligen Personen in ihrer prinzipiell farbigen Haltung der übrigen Bildfläche unterzuordnen.

Das zeigt sich vor allem auf der berühmten Mannalese, wo der Künstler sich erfolgreich bemüht hat, eine außerordentlich tiefe Pracht der Farbe mit einer fein abstimmenden Nuancierung zu verbinden. Die Figuren des Vordergrundes stehen im vollen Licht und im wunderbar schimmernden Glanz der Farben ihrer prächtigen Gewänder, während die Gestalten, die gegen den Hintergrund oder gar in die letzten Tiefen des Bildes gerückt sind, mehr und mehr der dort herrschenden Dämmerung angepaßt sind. Es entsteht dadurch eine wohlige Harmonie, die höchst vorteilhaft absticht von der sonst bei den alten Niederländern herrschenden kühlen Neutralität des unnatürlich hellen Kolorits.

Auf der herrlichen Tafel des Berliner Museums, die jetzt wieder der Peterskirche zu Löwen gehört, wo der im Freien schlafende Prophet Elias dargestellt

ist, zu dem eben leise ein Engel kommt, um ihn zu wecken, ist nun Bouts auch imstande, durch die überaus edle Harmonie der Farben und die organische Klarheit seiner Raumanschauung ein völliges Gleichgewicht zwischen diesen wenigen Personen und der weiten Landschaft herzustellen. Der gleiche Vorzug der Raumbehandlung ist auch dem im geschlossenen Saal gefeierten Passahfest eigen. An diesem Stück wird es nun auch ganz klar, daß Bouts die vielfältigen perspektivischen Probleme auf dem Mittelbild des Sakramentsaltares nicht infolge einer gewissen Routine aufgeworfen hat, sondern daß er auf Grund von Kenntnissen arbeitete, die er irgendwoher, vermutlich indirekt aus der italienischen Kunst hatte.

Ebenfalls in der Peterskirche zu Löwen befindet sich ein weiteres Hauptwerk des Künstlers: das Erasmus-Triptychon. Es stellt im Mittelstück das Martyrium des heiligen Erasmus dar; auf dem rechten Flügel steht in halber Lebensgröße der heilige Bernhard, auf dem linken der heilige Hieronymus. Die Entstehungszeit des Werkes ist nicht zu bestimmen. Aus äußeren Gründen kann sie nicht gut nach der des Sakramentsaltars angesetzt werden, weil Bouts, wie es scheint, unmittelbar nachdem er diesen fertiggestellt hatte, an die letzten großen Arbeiten seines Lebens ging. Aber viel früher als vor 1464 darf der Erasmusaltar auch nicht angesetzt werden, erstens wegen seiner hohen Vollendung und dann wegen der Fortschrittlichkeit gewisser farbiger Probleme.

Die Stimmung des Bildes ist so sehr feierlich, daß sie, kunsthistorisch genommen, der Zeit des Genter Altars entspricht. Auch die Anordnung der Figuren ist noch statuarisch und höchst altertümlich in ihrer symmetrischen Ernsthaftigkeit. So möchte man zwar auf den ersten Blick eine ziemlich frühe Entstehungszeit annehmen; aber gerade die menschliche und mit ihr allerdings auch die künstlerische Auffassung zeigen eine gewisse Lockerung des Stiles, die doch nicht ganz den Anfängen der uns hier beschäftigenden Kunst vom 15. Jahrhundert entspricht.

Das Martyrium des Heiligen wird mit altgewohnter Deutlichkeit geschildert; dem Beschauer wird der volle Anblick der schrecklichen Prozedur, die dem Heiligen die Eingeweide langsam aus dem Leibe windet, beinahe auf-

gezwungen. Aber es fehlt sowohl jene barbarische Gefühllosigkeit, die in älteren Zeiten solche Marterszenen mit unbewegter Gleichgültigkeit behandeln ließ, sowie jene widerwärtige, aufregende Aufdringlichkeit und Freude des Virtuosen im Herausstellen jedes einzelnen gräßlichen Details, die wir am Ende des 15. Jahrhunderts bei Gerard David, bei Engelbrechtszen und besonders häufig dann im Beginne des 16. Jahrhunderts finden. Vor allem fließt kein Blut, das sowohl in den frühen wie in den späten Epochen bei Marter- und Henkerszenen so reichlich zu fließen pflegt. Zwischen beiden Richtungen steht der Erasmusaltar in der Mitte. Der Künstler vermeidet sorgfältig, die Einzelheiten der Folterung in ihrer krassen Brutalität herauszuarbeiten. Er läßt sogar die Henkersknechte teils Mitleid, teils starken Widerwillen gegen die von ihnen nur auf Befehl vollzogene Handlung ausdrücken.

Endlich aber ist über die Gestalt des Heiligen, der, soweit das in der gegebenen Situation möglich ist, sehr schonend und bequem gebettet daliegt, so viel milde Anmut gegossen, daß dieser Akt als das Schönste und Weichste gelten darf, was auf dem Gebiet der Darstellung des nackten Menschen von der gesamten altniederländischen Malerei geleistet wurde. In dieser Hinsicht übertrifft er sogar den Adam vom Genter Altar, soweit er ihm auch an Wahrheit und Großartigkeit der Formanschauung nachsteht.

Die Faltengebung ist noch sehr ruhig; aber aus ihr kann bei Bouts kein Schluß auf die Entstehungszeit gezogen werden, weil er bis zum Ende seiner Tätigkeit einfache und edel angeordnete Faltenzüge bevorzugte. Wie nun aber die Erzählung als solche nicht ganz dem Stil der früheren Zeit entspricht, so zeigt sich auch im Kolorit ein namhafter Fortschritt, der allerdings wohl nicht nur auf die Eigenart des Künstlers, sondern auch auf eine von der Kunst im allgemeinen gemachte Weiterentwicklung zurückzuführen ist.

Die Erhaltung der Tafeln ist ja leider nicht sehr gut, so daß ein absolut sicheres Urteil über die letzten Feinheiten der erstrebten Farbenwirkung nicht zu geben ist. Aber man sieht doch klar, daß der Künstler mit voller Absicht die Figuren äußerst wirkungsvoll gegen den hellen Horizont abgesetzt hat; man sieht auch, daß er sie teilweise im diffusen Lichte des Tages so

malerisch grau gehalten hat, als ob ihm schon etwas von der Natur des Plein-airs vorgeschwebt hätte.

Hierauf beruht die große kunstgeschichtliche Bedeutung des Erasmusaltars. Bouts wird nun wohl kaum der einzige gewesen sein, der ein solch gesteigertes Farbengefühl als belebendes Element in die altniederländische Malerei getragen hat. Eine Art Gegenstück dazu mag die Kreuzigung gewesen sein, die dem Meister von Flémalle zugeschrieben wird. Auch bei ihr, die jedenfalls der Spätzeit des Künstlers angehören würde, wenn sie überhaupt von ihm herrührt, scheint der lichte Hintergrund benutzt worden zu sein, um die Figuren des Vordergrundes recht scharf herauszuarbeiten; ähnliches findet sich auch bei manchen anderen altniederländischen Bildern, die bald nach 1450 entstanden sind und erst in den letzten Jahren bekannt wurden, z. B. bei einer sehr hellen Kreuzigung, die erst vor kurzem in die Berliner Galerie gelangt ist und auf der der Stifter sehr wirkungsvoll, wenn auch nicht nach unserem Sinn, im freien Lichte behandelt worden ist. Aber was wir bei diesen teils nicht als Originale anzusehenden, teils nicht sehr bedeutenden Werken nur ahnen, das ist im Erasmusaltar in voller Klarheit ausgesprochen; allerdings darf nicht verschwiegen werden, daß der schlechte Erhaltungszustand des Bildes und die Patina unser Urteil stören.

Bemerkenswert ist endlich die Freiheit, mit der der Künstler die Symmetrie der Anordnung, die durch das Marterinstrument und die beiden rechts und links an dessen Ende gestellten Henkersknechte gegeben war, aufzulockern gewußt hat, und wie er koloristisch die Gruppe der an der Marterszene Beteiligten sowie die der Zuschauer in einer Art von Kreis zusammenzuhalten verstand. Die Komposition ist, wie so häufig bei Bouts, mißverstanden und getadelt worden. Sie wurde dürftig und zu locker genannt, während sie in der Tat so wohl abgewogen ist, wie kaum eine zweite seit dem Genter Altar.

Entwicklungsgeschichtlich verdienen die beiden Heiligen auf den Flügeln alle Beachtung. In ihrer imposanten Ruhe sind sie trotz des verhältnismäßig kleinen Maßstabes der Ausgangspunkt für jene großen Gestalten, die gegen das Ende des Jahrhunderts bei Memling und dessen Schule auftreten und zur

Kunst des 16. Jahrhunderts hinüberführen. Die große Wirkung, die sie noch heute ausüben, danken sie nicht zum geringsten Teile der feinsinnigen Art, mit der sie Bouts, ohne sie gerade in die Komposition des ganzen Triptychons einzubeziehen, doch in eine Art Verbindung mit ihr gebracht hat. Sie dienen nach beiden Seiten als eine Art von sehr beruhigend wirkendem Abschluß.

Sie selbst führen zwar noch ein Sonderdasein, das etwas von monumentaler Größe an sich hat, vor allem durch die malerische Kraft, mit der auch sie sich vom landschaftlichen Hintergrund abheben; aber die Zeit ist nicht mehr fern, wo im Anschluß an solche Tafeln jüngere Künstler, wie Memling und Gerard David, jene großen Gestalten von sehr ausgeglichener Formenbildung schaffen, die den Malern des 16. Jahrhunderts Veranlassung gaben, den sogenannten großzügigen Stil auch in der nordischen Kunst einzuführen.

Im Jahre 1468 erteilte nach alten Aufzeichnungen, die im 17. Jahrhundert niedergeschrieben wurden, aber offenbar auf Urkunden des 15. zurückgehen, die Stadt Löwen dem Dirk Bouts Auftrag für zwei große Werke: ein Triptychon mit der Darstellung des Jüngsten Gerichtes und zwei Gerechtigkeitsbilder. Sie waren für das eben fertiggestellte, heute leider bedauerlich restaurierte berühmte Löwener Rathaus bestimmt. Das Triptychon wurde 1472 fertig. Als der Künstler 1475 starb, war von den Gerechtigkeitsbildern das eine Stück ganz und der andere Flügel ziemlich völlig ausgeführt. Hugo van der Goes wurde zur Abschätzung berufen und hielt sie eines hohen Preises würdig. Das Jüngste Gericht ist verschollen. Man glaubt es wohl in einem Jüngsten Gericht der Sammlung Duchatel des Louvre zu erkennen und hält einen Aufstieg der Seligen im Museum der Stadt Lille für zugehörig, aber die Ausführung ist so schwach und weicht so weit von der Art des Künstlers ab, daß sie höchstens als Repliken von fremder Hand gelten können. Da nun Hugo van der Goes doch die später entstandenen Gerechtigkeitsbilder sehr hoch eingeschätzt hat, haben wir keinen Grund, für den freilich sehr bejahrten Meister ein Nachlassen der Kräfte anzusetzen, und wir werden die Tafeln von Lille und Paris wegen der geringern Qualität im besten Falle für Schularbeiten zu halten haben. Obendrein wissen wir gar nicht, ob sie überhaupt in Zusammenhang mit dem erwähnten Triptychon stehen. Wir wissen

auch, daß das Jüngste Gericht, das gelegentlich der 1543 durch Jan Willems erfolgten Restauration zum letztenmal erwähnt wird, in hohen Ehren gehalten wurde. Man hielt es unter einem bemalten Vorhang gewissermaßen verborgen und ließ es offenbar nur bei festlichen Gelegenheiten sehen. Die Schlösser des für kostbar gehaltenen Bildschreines waren von Josse Metsys gemacht.

Dagegen sind die zwei Gerechtigkeitsbilder erhalten, für die, so wie für das Jüngste Gericht, auf dem Antwerpener Bavomarkt 1468 zum Preise von zwanzig Gulden die Holztafeln gekauft wurden, und zwar auf Kosten der Stadt Löwen. Das Sujet wurde von einem Professor der Theologie in Löwen, Jan van Haecht, geliefert, der 1471 und später noch einmal von der Kommune reich dafür belohnt wurde.

Die Bilder sind aus dem Rathaus von Löwen nach mancherlei Schicksalen in die Brüsseler Galerie gelangt. Sie stellen eine Legende aus dem Leben Kaiser Ottos III. und seiner Gattin, der Tochter des Königs von Aragon, dar und behandeln das Potipharmotiv in mittelalterlicher Fassung. Die Tafeln sind in der Hauptsache gut erhalten, nur sind sie entstellt durch spätgotische, aus Holz geschnitzte Ornamente, die dem obern Teile aufgesetzt sind. Auf der ersten sieht man einen von der Kaiserin mit Unrecht verdächtigten Grafen im langen Büßerhemde zur Hinrichtung schreiten, und im Vordergrund legt dann der Henker in die Hände der knieenden Gräfin auf ein weißes Tuch das abgeschlagene Haupt ihres Gatten. Zahlreiche Zuschauer umstehen die leidvolle Szene; der Kaiser und die Kaiserin selbst sehen von der Mauer ihres Schloßgartens zu. Auf der zweiten Tafel wird die Gräfin dargestellt, wie sie mit dem Haupte ihres Gatten in der einen Hand und einem rotglühenden Stück Eisen in der andern vor dem sehr erschrockenen Kaiser kniet und ihm durch Gottesurteil die Unschuld des Hingerichteten nachweist. Der Hintergrund enthält in kleinen Figürchen den Tod der schuldigen Kaiserin, die lebendigen Leibes verbrannt wird.

Die Gerechtigkeitsbilder des Dirk Bouts machen durch ihr überhohes Format und die erwähnten, erst in späterer Zeit angebrachten Ornamente für den ersten Blick keinen sehr günstigen Eindruck. Die langen, hageren Gestalten, die knochigen Köpfe und die etwas hölzernen Stellungen muten

uns fremdartig an, aber man wird sehr schnell durch die große Wärme der Auffassung gewonnen. Trotz der scheinbaren Unbeholfenheit spricht sich hier ein großer Geist sehr bedeutungsvoll aus. Eine seltene Feierlichkeit liegt über dem Ganzen und machte diese Tafeln würdig, im Richtersaale eines stolzen Rathauses zu hängen. Die Tüchtigkeit und Ernsthaftigkeit der Zeit kommt nirgendwo in der altniederländischen Kunst so grundgut und überzeugend zum Ausdruck wie hier.

Das Geheimnis der anhaltend starken Wirkung liegt in der großen Beredsamkeit der äußerst empfindungsvoll behandelten Köpfe und der unschön knochigen, aber lebendig sprechenden Hände. Bouts hat auf anatomische Richtigkeit nicht viel gegeben und war nicht zu einer annähernd so klaren Kenntnis der Formen des menschlichen Körpers gekommen wie Jan van Eyck; er steht hierin auch Rogier van der Weyden nach. Trotzdem übertrifft er beide in der Kunst, eine ausdrucksvolle Hand zu bilden.

Die Aufgabe, die dem Künstler gestellt war, hat ihm blutige Szenen nicht erspart. Es ist für seinen zugleich zarten und würdevollen Sinn charakteristisch, daß er das Grausige so dezent und zurückhaltend wie nur irgend möglich behandelt. Bei den Gerechtigkeitsbildern des Rogier van der Weyden wird das Schreckliche noch mit einer gewissen naiven Deutlichkeit geschildert, die der frühen Entstehungszeit entspricht. Dieser Künstler sucht wohl durch fromme Stimmung einen etwaigen peinlichen Eindruck zu paralysieren; aber er geht an dem Schrecklichen eben nicht vorüber. Bouts vermeidet jedoch sorgfältig alles, was derb wirken könnte, und vor allem vermeidet er, den Gesichtsausdruck so zu verzerren, wie das Rogier getan hat. Bei der Hinrichtung des Grafen benutzt er das alte rührende Motiv, daß aus dem Blute der unschuldig Getöteten Blumen sprießen, und wenn er selbst auch sich nicht ganz genau an diese Fassung hält, so verbirgt er doch den Stumpf des enthaupteten Leibes hinter einer blühenden Staude. Auch das Haupt des toten Grafen wird äußerst sacht und behutsam auf das weiße Tuch gelegt, so daß alles Peinliche ausgeschieden ist.

Auf der zweiten Tafel hat Bouts, offenkundig aus gleichen Erwägungen, die Erzählung nicht in zwei gleichwertig behandelte Teile zerlegt, wie er

das bei der ersten getan hatte. Große Figuren sind nur für das Gottesurteil verwendet, während die Hinrichtung der Kaiserin ganz in den Hintergrund verlegt ist und nur mit sehr kleinen Figürchen geschildert wird. Diese aber sind nun gewissermaßen zum Ersatz dafür mit einer Lebendigkeit und Leichtigkeit gezeichnet, die man bei Bouts nicht erwartet. In der Nähe betrachtet, erinnert die Zeichnung in der leicht tuschenden Vortragsweise fast an den Stil des späteren 19. Jahrhunderts.

Dirk Bouts bewährt sich in seinen religiösen Werken als ein Meister des für Andachtsbilder passenden Stiles und weiß sie mit solch tiefer, stimmungsvoller Frömmigkeit zu erfüllen, daß man gerade dieses Gebiet für seine eigentliche Domäne halten möchte. Um so bewundernswerter ist die Vielseitigkeit der Charakteristik der weltlichen Personen und Vorgänge auf diesen Gerechtigkeitsbildern. Der Kaiser wird im Sinne der üblichen Potipharbilder als ein alter, schwacher, guter Mann dargestellt; der Kaiserin leiht der Künstler im mageren, welken Gesicht sehr begehrliche und hinterlistige Züge. Das Mienenspiel der dreimal dargestellten Gräfin geht von harmvollem Trotz über schmerzgebeugte, wortlose Resignation zu einem fast verklärten Gottvertrauen über, und überaus lebensvoll ist die wechselreiche Behandlung des Ausdruckes tiefster Ergriffenheit auf den klugen Gesichtern der Zuschauer. Diese Köpfe stehen in ihrer Großartigkeit innerhalb der damaligen altniederländischen Kunst ohnegleichen da und wetteifern mit ähnlichen Leistungen der italienischen Schule an Größe der Auffassung und Tiefe des Gehaltes.

Vielleicht das schönste Werk, das uns von Bouts erhalten blieb, ist das prachtvolle Triptychon der *Capilla Real* in der Kathedrale von Granada. Trotz mannigfacher Beschädigungen, die zum Teil durch die vor ihm aufgestellten brennenden Kerzen hervorgerufen sind, ist das Bild im ganzen so wohl erhalten, daß es noch immer einen überwältigenden Eindruck auf den Beschauer macht.

Das Mittelstück enthält die Kreuzigung, umgeben von einer rundbogigen Archivolte, auf der, ähnlich wie das bei Rogier van der Weyden der Fall zu sein pflegt, Statuetten und kleine Gruppen stehen. Auf dem linken Flügel

ist Christus am Kreuz und auf dem rechten Flügel die Auferstehung aus dem Grabe dargestellt.

Wegen der Archivolte des Mittelstückes wird das Bild gern in Abhängigkeit von Rogier van der Weyden gebracht; aber es zeigen sich bei ihr nicht nur in der äußeren Behandlung an sich wesentliche Unterschiede gegenüber Rogier, sondern vor allem in der malerisch viel feineren Art, wie Bouts die Umrahmung behandelt. Rogier spannt den gotischen Bogen so um die im Vordergrund befindlichen Figuren, daß sie fast in der gleichen vertikalen Fläche mit ihm stehen, und er verwendet ihn außerdem noch dazu, das Bild räumlich in zwei Teile zu zerlegen. Bei Bouts dagegen ist die Archivolte nichts als eine Umrahmung des Gemäldes; sie dient gewissermaßen als ein Torbogen, durch den man den Ausblick auf den weiten Landschaftsplan hat, über den die Figuren in derselben Weise frei verteilt sind, wie auf der Mannalese oder auf dem Martyrium des heiligen Erasmus.

Die Komposition hat ferner mit Rogiers berühmter Kreuzabnahme im Eskorial nichts zu tun, oder wenigstens nicht mehr, als durch das Motiv begründet ist. Sie unterscheidet sich von ihr vor allem dadurch, daß die Gestalten nicht mehr so eng beieinander stehen, ferner durch eine freier und reicher entwickelte Bewegung der Figuren, die fast alle in tätigen Zusammenhang mit der Handlung gebracht sind, und endlich durch eine viel größere Geschlossenheit im malerischen Sinne des Wortes. Während Rogier eine Anzahl von dicht beieinander stehenden Einzelgruppen in feiner Abwägung der Linien und Körper zu einem einheitlichen Ganzen zusammenfügt, arbeitet Bouts nicht nur mit dem Rhythmus der Massen, sondern auch mit dem der Farben und der Verteilung von hellen und dunklen Partien, die sich das Gleichgewicht halten.

Das Hauptstück des Mittelbildes ist der wunderschöne, noch im Tode fast geschmeidige Leichnam Christi. Wesentlich ist vor allem der Umstand, daß der Leib Christi auf dem Bild von Granada an Naturwahrheit weit über dem von Rogiers Bild im Eskorial steht. Er hat sein gleichwertiges Gegenstück nur in dem so sehr warm behandelten Körper des Erasmus in der Peterskirche zu Löwen. Welche von den beiden Gestalten edler und schöner ist,

darüber würde wohl überhaupt nur der unmittelbare Vergleich der beiden Werke entscheiden können, wenn sie einmal auf einer Ausstellung nebeneinander gehängt würden.

Die Kreuzigung des linken Flügels ist ebenso wie die Auferstehung des rechten Flügels das Meisterwerk einer frei und leicht auf sehr ungünstig schmalem Raum entwickelten Komposition. In geschickter Verwertung der Landschaft erzählt der Künstler die einzelnen Handlungen so übersichtlich und mühelos, daß man die schwierigen Umstände, unter denen er arbeiten mußte, gar nicht gewahr wird. Dr. Heiland hat für diese beiden Tafeln, wie auch für den Christus im Mittelstück den Versuch gemacht, Einflüsse von Rogier und vom Meister von Flémalle nachzuweisen, aber es ist ihm nicht gelungen, diese Behauptung mit zwingenden Gründen zu stützen. Im Gegenteil sind diese beiden Flügel so gut wie das Mittelstück durchaus das geistige Eigentum des Dirk Bouts selbst.

Die Entstehungszeit des Altares von Granada näher zu bestimmen ist nicht gut möglich, da alle äußeren Anhaltspunkte fehlen. Die Verwandtschaft mit dem Martyrium des Erasmus ist so groß, daß beide wohl gleichzeitig entstanden sein müssen, und damit wäre allerdings die Wahrscheinlichkeit gegeben, daß beide Werke vor 1464, wo Bouts den Sakramentsaltar in Angriff nahm, entstanden sind. Nach dessen Vollendung hatte der alternde Meister, soweit wir über sein Leben und Schaffen unterrichtet sind, kaum noch Zeit, neben seinen umfangreichen Arbeiten für die Stadt Löwen auch noch diese Werke zu malen.

Ein Künstler von so feinfühliger Frömmigkeit wie Bouts und von solch ausgeprägtem Sinn für die Pracht der Farben war der richtige Vertreter für das zum Schmuck der Häuslichkeit bestimmte Andachtsbild. In der Tat stammt von seiner Hand das weitaus schönste altniederländische Werk dieser Art. Eycks kleine Madonnen in Dresden, Paris und auch in Frankfurt sind ja großartiger; aber sie sind doch nicht eigentlich intime, für das Haus bestimmte Andachtsbilder.

Die Madonna des Dirk Bouts ist aus der Sammlung Spitzer um einen sehr geringen Preis in den Besitz des Herrn Georges Salting übergegangen und

gehört jetzt der Londoner Nationalgalerie. Die Halbfigur der Madonna steht vor einem fiktiven Fenster, wie sie eben dem vor ihr auf einer Brüstung sitzenden Jesuskinde die Brust reichen will. Das Kind zeigt noch viel von der Unbehilflichkeit in der Körpergestaltung, die bei Bouts so oft zu treffen ist, und fällt besonders durch den zwinkernden Blick der Augen zunächst nicht gerade günstig auf. Aber die edle Opulenz der Gestalt der Madonna, der wunderschöne, weiche Fluß ihres Haares, die prachtvolle, so fein bewegte Hand, der gediegene Reichtum der satten, glänzenden Farbe und die unendlich zarte Intimität der Stimmung machen das Bildchen zu einem Meisterwerk ersten Ranges.

Diese Madonna ist der beste und einzige, eigenhändig gemalte Vertreter eines Typus von einer Unzahl verwandter Andachtsbilder, die über unsere öffentlichen und Privatsammlungen verstreut sind und von denen nicht wenige dem Bouts selbst zugeschrieben werden. Die beste darunter, die dem Künstler sehr nahe steht und vielleicht in seinem Atelier entstanden ist, befindet sich in der Sammlung Carrand im Bargello. Weiterhin besitzen die Berliner Galerie, das Städelsche Institut, das Museum Correr, die Sammlung Davis in Newport, die Antwerpener Galerie, die Sammlung Pourtalès verwandte Madonnen, die zum Teil auf die Salting-Madonna selbst, zum Teil wohl auch auf ein zurzeit nicht nachweisbares Original zurückgehen.

Das männliche Porträt der ehemaligen Sammlung Oppenheim in Köln scheint ebenfalls der Spätzeit des Künstlers anzugehören. Dirk Bouts ist kein Mann der individuellen Formbehandlung gewesen, und so liegt ihm das Bildnis noch weniger als dem Rogier van der Weyden. Daher mag es kommen, daß entgegen der Sitte der Zeit auf seinen Altarwerken keine Stifterbildnisse vorkommen. Das jetzt in Amerika befindliche Porträt hat ja in der schlichten Stimmung etwas Wohltuendes; es füllt auch die Fläche vorzüglich aus; aber eine unmittelbar packende Schilderung des Mannes gibt es nicht. Zwar kann kein Zweifel darüber bestehen, daß der Künstler vermocht hat, eine bestimmte Persönlichkeit darzustellen; aber weniger noch als Rogier hat er sich bei dieser Aufgabe von den Gewohnheiten der Heiligenmalerei getrennt. Das scharfe Erfassen des konkreten Falles war nicht seine Sache.

Mit den bis jetzt besprochenen Werken hat der Verfasser alle aufgezählt, die er für eigenhändige Arbeiten des Dirk Bouts hält. Für einen Künstler von solcher Bedeutung ist die Anzahl sehr gering. In Spanien und Portugal sollen noch mehrere Gemälde von ihm sein; doch hat der Verfasser sie nicht gesehen und kein Urteil über sie. Im allgemeinen wird solchen Nachrichten gegenüber gerade bei Dirk Bouts alle Vorsicht zu empfehlen sein. Wenn sein Name überhaupt oft ohne Grund bei Bildertaufen genannt wird, so ist das in Spanien besonders häufig der Fall. Dirk Bouts hat, wie überhaupt die Holländer, einen großen Einfluß auf die südfranzösische und die mit dieser so nahe verwandte spanische Malerei ausgeübt. Man ist in den spanischen Kirchen immer wieder versucht, ihm Bilder zuzuschreiben, bis sich bei näherer Prüfung dann doch herausstellt, daß der Schein getäuscht hat. Immerhin ist es gerade bei dem starken von ihm auf die dortige Kunst ausgeübten Einfluß möglich, daß Werke seiner Hand dort noch gefunden werden. Wenn nun aber auch die Anzahl der sicher von ihm herrührenden Gemälde so bescheiden ist, so stellen sie ihrem Umfang nach ein sehr respektables Ganzes dar, das sich, freilich nicht ganz lückenlos, über die zwei letzten Jahrzehnte seiner Tätigkeit in Löwen verteilt. Wenn man endlich erwägt, daß die früher entstandenen zum größten Teil in Holland geblieben sein werden, und wenn man bedenkt, daß fast die gesamte holländische Tafelmalerei von ihren Anfängen bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts im Bildersturm erbarmungslos vernichtet worden ist, dann darf es uns nicht wundern, wenn auch von Bouts aus dieser Epoche seines Schaffens nichts erhalten ist.

Das Städelsche Institut besitzt eine tiburtinische Sibylle, die zweifellos im engsten Zusammenhang mit Dirk Bouts steht. Sie zeigt im Burghof der kaiserlichen Pfalz den knieenden Kaiser inmitten seines reichen Gefolges, wie er mit gefalteten Händen betend zu der in den Lüften schwebenden Madonna emporblickt, auf die er von der tiburtinischen Sibylle aufmerksam gemacht wird. Der Künstler legt viel Gewicht auf die Schilderung der gotischen Gebäulichkeiten, die um den Hof gruppiert sind, und entfaltet im Hintergrund ein anmutiges, reich belebtes Landschaftsbild.

Dieses leider nicht gut erhaltene Gemälde hat in den Typen und Trachten so viel Übereinstimmung mit dem Stile des Bouts, daß es bis jetzt dem Meister selbst zugewiesen wurde. Aber ein gewisser Mangel an Qualität war doch Ursache, daß man das Bild als eine noch nicht recht entwickelte Jugendarbeit ansetzte. Heiland hat als erster und mit Recht darauf hingewiesen, daß die Frankfurter Sibylle einem Nachfolger des Dirk Bouts angehört.

In der Tat zeigt die Komposition eine Geschmeidigkeit und einfache Natürlichkeit, wie sie die altertümliche Art des Bouts auch in den letzten Werken nicht kennt. Die Figuren stehen alle so leicht und ungezwungen da, der Typus der Frauen nähert sich schon so stark den Formen vom Ende des 15. Jahrhunderts, und die Architekturbehandlung entspricht ebenfalls so sehr schon der Art, wie wir sie bei Memling und seinen Zeitgenossen finden, daß das Bild einem Schüler oder Nachahmer des Dirk Bouts zugeteilt werden muß.

Die Grablegung Christi der Londoner Galerie ist technisch äußerst interessant. Sie ist in matter Farbe auf Leinwand gemalt und gehört zu den wenigen Stücken des 15. Jahrhunderts, die uns von dieser Technik noch erhalten sind. Man kann noch heute sehen, daß solche Bilder, wenn sie auch nicht die starke Brillanz der auf Holz gemalten besaßen, doch außerordentlich reizvoll in ihrer gedämpften, diskreten Farbenwirkung gewesen sind. Es begreift sich vor dem Londoner Bild recht gut, daß, wie es scheint, besonders die zum Wohnungsschmuck bestimmten Stilleben gern auf Leinwand gemalt wurden.

Dem Stil nach gehört diese Grablegung in den Kreis des Dirk Bouts, ist aber nicht von ihm selbst gemalt. Sie hat in der für Bouts zu sehr betonten spitzigen Zeichnung und in einer gewissen, diesem Künstler fremden Zierlichkeit mehr flämischen Charakter. Gegen die Zuschreibung an den Urheber der Löwener Gerechtigkeitsbilder spricht auch die Gleichgültigkeit der wenig belebten Gesichter und die Bedeutungslosigkeit der Handbewegungen. Endlich ist die Komposition für ihn nicht kunstvoll genug und vor allem zu sehr gedrängt. So wird das Bild von einem seiner flämischen Nachahmer stammen.

In der Galerie der Wiener Akademie befindet sich eine Krönung Mariä, die ziemlich allgemein für eine eigenhändige Arbeit des Dirk Bouts gehalten wird. Dargestellt ist Gottvater in reichem Ornat mit der Krone und der barhäuptige Christus im langen Mantel. Sie sitzen auf einer Bank unter dem Baldachin und halten die Krone über das Haupt der vor ihnen knieenden und dem Beschauer zugewendeten Madonna. Zwischen den beiden göttlichen Personen schwebt in der Mandorla die Taube. Rechts und links vom Baldachin stehen zwei Gruppen von je drei singenden Engeln in langen Gewändern.

Den Typen nach zu schließen, gehört das Bild wirklich in jenen Kreis altholländischer Maler, unter denen Bouts der bedeutendste gewesen ist. Auch die Gewandbehandlung, mit den, soweit wie irgend möglich, lang durchlaufenden parallelgeordneten Falten mit den hohen Kämmen, erinnert an die Art des Löwener Stadtmalers; aber sie hat doch keine schlagende Ähnlichkeit der Motive. Die Formen ferner sind so übertrieben rund modelliert, der Ausdruck der Gesichter ist so geistlos, die Stimmung hat so wenig von der gehaltvollen Empfindung des Bouts, und endlich die Farbe ist so metallisch hart und kalt, daß das Bild zunächst aus seinem persönlichen Werk zu streichen ist. Wahrscheinlich gehört es überhaupt nicht in seine Schule, sondern in die des Ouwater und wohl ziemlich weit an das Ende des Jahrhunderts.

In der Galerie Boymans zu Rotterdam wird ein Johannes auf Patmos dem Dirk Bouts zugeschrieben. Der Heilige sitzt einsam auf glänzender grüner Wiese und schreibt in das auf seinem Knie ruhende Buch seine Visionen nieder. Im Hintergrunde rechts erheben sich Felsen, aus denen eine düstere fratzenhafte Teufelsgestalt zu dem Evangelisten fliegt. Links sieht man über einen Fluß hinweg auf eine häuserreiche Landschaft. Der Vordergrund mit dem üppigen, blumengeschmückten Rasen verleiht dem Bild einen großen Reiz, geht aber in der weitgetriebenen Durchführung des Details zeitlich über den Stil des Bouts hinaus; ebenso entspricht weder die etwas wahllos arrangierte Landschaft der strengen Weise des Künstlers, noch der fliegende Teufel in seiner etwas kleinlichen Behandlung dem mit schweren Massen arbeiten-

den Stil des Bouts. Dagegen hat die Figur des Heiligen selbst in Haltung, Gewandbehandlung und im Typus viel mit der Kunst des Löwener Meisters gemeinsam. So mag das Ganze wohl auf eine von Bouts geschaffene Vorlage zurückgehen, ist aber einem späteren Maler zuzuschreiben.

Anders verhält es sich mit einer Beweinung Christi im Louvre und einer aus der früheren Sammlung Lippmann nach manchem Besitzerwechsel endlich in die Berliner Galerie übergegangenen Kreuzigung. Beide stellen ziemlich getreue, aber etwas leicht gemachte Kopien nach verlorenen Originalen dar und sind insofern von nicht geringem Interesse für die Kenntnis des Umfangs vom Werke des Bouts. Es handelt sich, da beide noch ziemlich häufig in allerdings geringen Repliken vorkommen, um Schöpfungen, die seinerzeit hochberühmt gewesen sein müssen, so daß ihr Verlust doppelt beklagenswert erscheint. Eigentlich Neues sagen sie uns über seinen Stil nicht. Sie waren vermutlich ungleich mehr bildmäßig geschlossen, als das bei den meisten uns erhaltenen, in der Regel vielgliederigen Originalwerken des Dirk Bouts der Fall gewesen ist.

Über die Jugendperiode des Meisters sind wir zurzeit noch ganz im unklaren. Die Bilder, die man ihr vermutungsweise zugewiesen hat, wurden vom Verfasser deswegen bisher nicht berücksichtigt. Es handelt sich hauptsächlich um eine von Hymans in seiner Ausgabe des Malerbuches von Karel van Mander erwähnte kleine Madonna im Besitz des Löwener Archivars van Even. Diese stimmt zwar nicht zu den urkundlich oder auch nur stilkritisch gesicherten Werken des Dirk Bouts, läßt sich aber in den recht breit gesehenen Formen und der Auffassung, die wirklich etwas vom Empfinden des Künstlers an sich hat, zur Not als eine Jugendarbeit betrachten. Doch beruht diese Zuschreibung auf einer durch gar keinen positiven Grund beweisbaren Hypothese.

Das zweite auch für die Jugendzeit des Meisters in Anspruch genommene Werk ist die Madonna des heiligen Lukas in der Sammlung des Lords Penrhyn auf Penrhyn Castle. Das leider nicht sehr gut erhaltene Gemälde stellt den heiligen Lukas dar, wie er — wohl auf niedrigem, aber nicht sichtbarem Sessel sitzend — das Porträt der vor dem Baldachin sitzenden Madonna

zeichnet. Eine hohe Halle, die rückwärts aus romanischem Bogen den Blick in die freie Landschaft gewährt, ist als der Hauptraum gedacht, in dem sich die Handlung abspielt, nach links führt eine offene Tür in das enge Atelier des heiligen Malers.

Die einzelnen Teile der Komposition sind die gleichen wie auf der berühmten Lukasmadonna, die dem Rogier van der Weyden zugeschrieben wird. Man hat infolgedessen die beiden Darstellungen in einen Schulzusammenhang zu bringen gesucht und Bouts von Rogier abhängig sein lassen wollen. Diese Annahme läßt sich zunächst mit keiner positiven Beobachtung stützen; denn wenn auch die Elemente der Komposition gleich sind, so ist die Behandlung der einzelnen Glieder nicht nur im allgemeinen, sondern auch in jedem Detail bei den zwei Bildern grundverschieden. Die Gemeinsamkeit der so ganz verschiedenartig behandelten Grundmotive läßt sich auf ikonographischem Weg völlig erklären. Dazu kommt, daß die dem Rogier zugeschriebene Madonna ein ziemlich spätes Werk ist und darum nach der Jugendzeit des Dirk Bouts entstanden sein muß. Es werden also diejenigen, die die Madonna Penrhyn als ein frühes Werk des Dirk Bouts ansehen wollen, konsequenterweise es nicht von der anderen Lukasmadonna abhängig sein lassen dürfen. Aber wir haben gar nicht nötig, diesen Vergleich anzustellen; denn die Madonna Penrhyn gehört weder dem Bouts an, noch überhaupt der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Die Typen entsprechen denen von gewissen Schulwerken des Bouts und Hugo van der Goes', die man um den Meister der Himmelfahrt Mariä gruppiert. Desgleichen weist das übermäßig glänzende, metallische Kolorit in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Am nächsten verwandt mit der Madonna Penrhyn ist eine Verkündigung der Münchener Pinakothek, die früher dort als Hugo van der Goes galt und bei Besprechung einer Replik im Katalog der Berliner Galerie als Dirk Bouts bezeichnet wird. Auch diese Verkündigung gehört einem Schüler des Dirk Bouts an und ist im ausgehenden 15. Jahrhundert entstanden.

Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, der Meister von Flémalle und Dirk Bouts stehen nach der Aussage der noch erhaltenen Gemälde als die-

jenigen da, die die eigentliche altniederländische Malerei geschaffen haben. Ihre Werke reichen zwar zum Teil bis an den Schluß des dritten Viertels vom 15. Jahrhundert, aber alle sind sie wesentlich altertümlicher, hoheitsvoller und hauptsächlich einfacher als diejenigen, die schon die nächste Generation hervorbringt. Jan van Eyck und Dirk Bouts waren unter ihnen die bedeutendsten. Unabhängig voneinander stehen sie einander gegenüber; jeder von ihnen gab der Kunst große Werte, die seinem eigenen Wesen entsprachen, zugleich aber auch den verschiedenen Charakteren der Nationalitäten entsprachen, denen sie angehörten. Gewaltiger und vielseitiger war der unübertroffene Jan van Eyck, der feingebildete Kammerherr Philipps des Guten, weicher und wärmer aber Dirk Bouts, der echte Sohn des schlichten, holländischen Stammes. Wie hoch auch immer aber Jan van Eyck über Dirk Bouts steht, in einem steht er ihm nach: in der Behandlung der Landschaft; vielleicht auch in der Kunst, das Gemälde rein auf die tonigen Valeurs zu stellen.

Wie nun im Walde neben dem erwachsenen Baum, der in der üppigsten Kraft des Wachstums ist, schon jüngere emporstreben, die auch bereits Blüten und Früchte bringen, so waren zu Lebzeiten von Rogier van der Weyden und Dirk Bouts jüngere Meister herangewachsen, die das Beispiel der Schulbegründer nachahmten, aber nach ihren Kräften auch manche neue Tendenz entwickelten. So verschlingen sich die Fäden, und es werden gleichzeitig mit Rogiers Dreikönigsaltar und den Gerechtigkeitsbildern des Dirk Bouts bereits Werke geschaffen, die eine zwar nur leise veränderte Anschauung, aber eben doch eine neue Anschauung verraten, aus der heraus sich dann der Charakter der Schule bald genug wesentlich verändern sollte.

DER MEISTER DER PERLE VON BRABANT

DIE Brüder Boisserée haben in Brüssel ein Triptychon erworben, dem sie wegen seiner sehr gefälligen Wirkung den Namen Perle von Brabant gaben. Die Familientradition bezeichnete es als ein Werk des Hans Memling. Crowe und Cavalcaselle aber erkannten in der Perle von Brabant eine weitgehende Ähnlichkeit mit den Typen und dem Kolorit des Dirk Bouts und hielten ihn für den Urheber. In der Tat hat das Triptychon bis vor kurzem als unbestreitbares und zugleich liebenswürdigstes Werk des Stadtmalers von Löwen gegolten und wird auch heute noch in der Pinakothek dem Dirk Bouts zugeschrieben.

Das Mittelstück stellt die Anbetung der Könige dar; auf dem linken Flügel steht Johannes mit dem Lamm, in prächtiger, tagheller Landschaft, und auf dem rechten Flügel trägt der heilige Christophorus das Jesuskind über das Wasser, auf dem der reiche Widerschein der herrlich untergehenden Sonne ruht.

Trotz allem, was die Perle von Brabant mit dem Stile des Bouts verbindet, sind aber die Abweichungen zu groß, um unberücksichtigt zu bleiben. Der Charakter des Ganzen ist so leicht und zierlich, so gefällig und weit entwickelt, daß er zu dem hochaltertümlichen Stil, den Bouts ja noch in seinen allerletzten Arbeiten vertreten hat, nicht paßt. Sie kann nicht als ein frühes Werk bezeichnet werden, weil ihre Behandlungsweise zu weit fortgeschritten ist, und es fehlt jede Möglichkeit, sie in der letzten, uns sehr wohlbekannten Zeit des Bouts unterzubringen.

Das interessante Triptychon unterscheidet sich von dem Löwener Sakramentsaltar und sämtlichen zu ihm gehörenden Gemälden zunächst in der Wirkung der Farbe. Was bei Bouts tief und prachtvoll ist, wird hier leicht und hübsch. Das gleiche gilt von der Formenbehandlung, die statt der Ungelenkigkeit des Bouts eine gewisse Eleganz gibt, aber an Stelle der bei ihm beobachteten Kraft des Ausdruckes eine Art von matter Schläfrigkeit setzt. Während Bouts selbst in kleinen Andachtsbildern, z. B. in der Madonna-Salting, noch immer am schweren, breiten Stil der Schulbegründer festhält,

kommt hier etwas Miniaturenmäßiges in die Behandlung. Dieses liegt nun nicht sowohl im Format; denn Eyck hat ja oft genug mit noch kleineren Figuren gearbeitet, sondern in der auf das Zierliche gerichteten Auffassung. Während selbst so ganz intim gehaltene Bilder wie Eycks Kirchenmadonna oder seine Antwerpener Brunnenmadonna noch immer etwas Überragendes in den Figuren haben und die Poesie zur höchsten Höhe führen, ist die Perle von Brabant auf das Liebliche und Gefällige gestellt. Der Meister des Münchener Altärchens weiß die Formen besser zu runden, als der der Löwener Gerechtigkeitsbilder, aber die Rundung erscheint bei ihm gedrechselt und allzu glatt. Es fehlt die Energie und der breite Strich. Gerade in dieser Hinsicht zeigt sich sein Stil als der eines Epigonen.

Es ist wirklich auch in jedem Sinne — im guten und im schlechten — Epigonenkunst, was wir hier vor uns haben. Für echte, vielleicht etwas schwerfällige Rasse der Empfindung wird kluge, sehr interessante, aber doch etwas äußerlich arbeitende Intelligenz der Behandlung gegeben. Dieses wird offenkundig bei dem Vergleich der so sehr hübschen Landschaften auf der Perle von Brabant mit denen, die Dirk Bouts geschaffen hat. An sich sind sie so lachend heiter und so überraschend geschickt, daß sie für den ersten Augenblick einen weitaus besseren Eindruck machen. Aber bei näherer Prüfung zeigt sich, daß die Kraft der nach allen Dimensionen strebenden Raumanschauung fehlt, daß die in die Tiefe führende Perspektive mit lediglich zeichnerischen Mitteln erreicht ist, und daß die einzelnen Partien ziemlich äußerlich aneinandergereiht sind. Die Perspektive geht in die Tiefe, wie wenn sich einzelne Staffeln folgten. Im Hintergrund gar erreicht der Künstler mit dem leuchtenden Sonnenball einen Effekt, der vielleicht frappant ist, aber eben doch nur ein blendender Effekt ist und sich sehr unvorteilhaft von der so unendlich reich nuancierenden Art unterscheidet, mit der auf der Mannalese des Sakramentsaltars der Hintergrund bis zur letzten Ferne durchgearbeitet ist.

Das Ausschlaggebende ist aber, daß in der Landschaft, trotzdem sie rein malerisch und künstlerisch genommen keine so hohen Qualitäten zeigt, wie die von der Mannalese oder die vom Traum des Propheten Elias, ein Fort-

schritt zu reicher gegliederter und mehr natürlicher Entwickelung unverkennbar ist. Die Flügel der Perle von Brabant bedeuten gewissermaßen eine neue Etappe innerhalb der altniederländischen Landschaftsmalerei. Das Figürliche beginnt zurückzutreten, die Hauptwirkung ist in die Schilderung der freien, sonnigen Natur verlegt, und erst von hier aus kann man es verstehen, daß bald nach dem Tode des Bouts die Landschaft mit so großer Vorliebe gepflegt wurde, wie das in der Kunst des Memling sich schon ankündigt und dann in der des Patinir noch konsequenter durchgeführt wird.

Um die Perle von Brabant lassen sich eine Anzahl von Gemälden gruppieren, die die gleichen Eigenschaften aufweisen und auch fast sämtlich dem Bouts zugeschrieben wurden. Ihnen allen ist eine sehr ansprechende Lieblichkeit eigen, die allerdings bei manchen durch dieselbe etwas matte Stimmung beeinträchtigt wird, wie sie die Perle von Brabant im figürlichen Teile zeigt. Charakteristisch ist ferner für die Gruppe jene zu dem altertümlichen, gewissenhaften Stile des Bouts nicht passende Virtuosität der Technik, die bis zu einem gewissen Grade allerdings als Fortschritt betrachtet werden darf.

Hierher gehört vor allem eine kleine, reizende Madonna im Louvre, die früher dem Rogier van der Weyden, in neuerer Zeit aber dem Dirk Bouts zugeschrieben wurde, und eine thronende Madonna mit den Heiligen Petrus und Paulus in der Londoner Nationalgalerie. Sie stehen neben der Perle von Brabant als die Hauptwerke dieses kunstgeschichtlich so sehr wichtigen Übergangsmeisters da.

Auf dem Londoner Bilde thront die Madonna unter dem Baldachin in einer Art Chor auf breiter Bank. Links kniet der heilige Petrus und hält das große, mit Miniaturen geschmückte Gebetbuch, auf das sie in nicht recht glücklicher Bewegung die Hand legt. Das nackte Kindchen wendet sich von ihrem Schoße zum rechts knieenden heiligen Paulus, der ihm eine Blume reicht. Nach hinten eröffnet sich rechts durch ein offenes hohes Fenster der Blick in eine hübsche, wenig durchgebildete Landschaft. Die Stimmung ist etwas schwächlich, aber so gemütlich und traut, wie sie bisher bei keinem anderen Werk der altniederländischen Schule zu finden war. Diese Gemütlichkeit der Sonntagnachmittagsstimmung aber ist das Neue. Hier wird schon

jene Poesie angekündigt, deren bester Vertreter späterhin Memling geworden ist, und auf diesen führt denn auch im besonderen der Typus des freundlich lächelnden Kindes hin. Überall findet sich die Erinnerung an Bouts, aber jeder Ton ist um eine Stufe schwächer.

Wie nun bei der Perle von Brabant die Landschaft zwar sehr geschickt, aber eben doch recht äußerlich entwickelt ist, wie bei ihr die einzelnen Teile aneinandergestückt zu sein scheinen und bei näherer Prüfung auseinanderfallen, so geht auch hier die Komposition nicht gut im Raum zusammen. Die Gestalten und die Architekturmassen halten dem Blick nicht stand, sie weichen ihm gewissermaßen aus, wenn man sie untereinander in malerische Verbindung bringen will, und nicht wenige der Details wirken trotz der höchst schmucken Gesamthaltung des Altärchens doch plump. Wie ganz unglücklich ist die Bank im Vergleich zu dem prachtvollen Kamin auf dem Löwener Abendmahl, wie gefühllos ist der Teppich im Rücken der Madonna, und wie oberflächlich erscheint vor allem die Architektur, wenn man sie mit ähnlichen Motiven aus den urkundlich gesicherten Werken des Dirk Bouts vergleicht.

Dabei läßt sich aber trotz der weniger kräftigen künstlerischen Eigenart erkennen, daß der Künstler kein gedankenloser Nachahmer war und daß er die vielen befremdlich wirkenden Altertümlichkeiten des Stils seines Vorbildes mit Glück zu mildern strebte. Vor allem hat er eine wesentlich flüssigere Zeichnung. Er weiß die Linien lang und geschmeidig zu führen, und so bedeutet in dieser Hinsicht besonders das Christuskind, trotzdem es etwas fade ist, einen Fortschritt gegenüber dem von der Madonna-Salting.

In der Sammlung Rodolphe Kann befand sich eine Tafel mit Moses vor dem brennenden Busch, wo sich der Anschluß an Dirk Bouts besonders deutlich kundgibt. In der Galerie Liechtenstein zu Wien geht die dem Hugo van der Goes zugeschriebene Anbetung der Könige, soweit die Flügel in Betracht kommen, jedenfalls auf den Meister der Perle von Brabant zurück, während sich in den Typen des Mittelstückes Verschiedenheiten zeigen, die es schwer machen, ihm die ganze Arbeit zuzuweisen. Der Erhaltungszustand des Wiener Bildes, dessen Tafeln in späterer Zeit zugeschnitten zu sein scheinen, macht

ein abschließendes Urteil zurzeit unmöglich. Eine kleine, betende Madonna auf einer Wiese, wo Schafe weiden, wird in der Berliner Galerie unter dem Namen des Dirk Bouts geführt. Sie ist offenbar aus einem größeren Ganzen herausgeschnitten; ein weiteres Fragment dieser Komposition scheint die Heilige Nacht aus der ehemaligen Sammlung Noll in Frankfurt zu sein, die auf der Brügger Ausstellung (Nr. 44) zu sehen war.

Das Martyrium des heiligen Hippolytus in der Kirche Saint-Sauveur in Brügge ist eines der wichtigsten und meistbesprochenen Bilder dieses Kreises. Es ist ein Triptychon, auf dessen Mittelstück der heilige Hippolytus von vier wilden, durch Henkersknechte angetriebenen Pferden zerrissen wird. Auf dem rechten Flügel wird der heilige Hippolytus vom Kaiser ins Verhör genommen. Auf dem linken Flügel kniet der Stifter Hippolyte de Berthoz mit seiner Frau Elisabeth de Keverwyck in freier, hügeliger Landschaft. Auf den Außenseiten sind in Grisaille die Patrone der Stifter Hippolytus und Elisabeth dargestellt. Das nicht sehr wohlerhaltene Werk macht für den ersten Blick keinen einheitlichen Eindruck und wurde in der Tat verschiedenen Meistern zugeschrieben.

Der Flügel mit den Stiftern scheint nicht zu dem übrigen Altar zu passen und zu gut für diesen zu sein. Da jedoch seine Landschaft die unmittelbare Fortsetzung von der des Mittelstückes bildet, und da ferner die Grisaillen der Außenseiten einerseits in dem gleichen Boutsischen Stil gehalten sind, wie die Marterszene, und andernteils doch offenbar zu dem Stifterflügel gehören, so kann ein Zweifel an dem einheitlichen Ursprung des ganzen Triptychons nicht wohl aufrechterhalten werden. Eine nähere Prüfung zeigt auch, daß sämtliche Teile der Innenseiten von der gleichen Hand gemalt sind.

Nichts ist lehrreicher für die Erkenntnis der edlen Wärme in den Gemälden des Dirk Bouts, als ein Vergleich zwischen dem blühenden Leib des heiligen Erasmus auf dem Triptychon der Peterskirche in Löwen und dem dürr gezeichneten, farbig auch sehr mager behandelten Leib des heiligen Hippolytus in Saint-Sauveur. Diese Trockenheit geht durch das ganze Bild und spricht sich am deutlichsten in den sehr hölzernen Pferden aus.

Die Komposition hat jedoch in der außerordentlich glücklichen Verteilung der Figuren über die ganze Landschaft so große Verdienste, daß der Ver-

fasser versucht wäre, für sie an einen auf Dirk Bouts selbst zurückgehenden Entwurf zu glauben, wenn nicht die Landschaft für diesen zu mechanisch entwickelt wäre.

Das Hauptstück des Triptychons ist der Stifterflügel. Dieser bedeutet innerhalb der altniederländischen Malerei einen ähnlichen Fortschritt, wie die Flügel der Perle von Brabant in München. Der Blick in die abendliche Landschaft mit den still im Grunde liegenden Gebäuden ist so poetisch, daß mir unwillkürlich die Erinnerung an Eichendorffs Gedichte auftauchte. Die Stifter sind porträtiert, ohne daß ihre Anwesenheit auf einem religiösen Bilde nach der damaligen Sitte durch den Beistand ihrer Namenspatrone legitimiert wird. Ein ähnlicher Fall liegt schon in dem Stifterflügel des vom Meister von Flémalle gemalten Méroder Altares vor, aber die Betonung der Selbständigkeit und Wichtigkeit des Porträts geht bei dem Hippolytusaltar viel weiter. Trotz ihrer betenden Haltung erscheinen Hippolytus von Berthoz und seine Frau als die ersten frei in eine Landschaft komponierten Profanfiguren der altniederländischen Malerei.

Das persönliche Element tritt hier so stark hervor, daß die Darstellung etwas besonders Auffallendes erhält. Das mag auch der Grund sein, daß dieser Flügel in neuerer Zeit dem Hugo van der Goes zugeschrieben wurde, mit dessen Stil er aber, abgesehen von den durch die Tracht und Zeit bedingten Ähnlichkeiten, keine engere Verwandtschaft zeigt.

Mit der Sammlung Adolf Thiem gelangte in die Berliner Galerie eine Darstellung Christi im Hause des Pharisäers Simon. An einem viereckigen Tisch sitzen Christus und zwei Apostel neben Simon; Magdalena trocknet in höchst unterwürfiger Haltung mit ihren Haaren den Fuß Christi, den sie soeben gesalbt hat. Rechts kniet ein Kartäuser Mönch mit betend gefalteten Händen, in dem wir wohl den leider unbekannten Stifter des Bildes zu erkennen haben.

Die Auffassung dieses Porträts geht, wie beim Hippolytusaltar, stärker auf individuelle Wirkung aus, als das je bei Bouts zu finden ist. Desgleichen ist das Kolorit so einnehmend, aber etwas zu blinkend, wie das gewöhnlich beim Meister der Perle von Brabant der Fall ist. Der Versuch, lebhaftere

Bewegung zu geben, als sie Dirk Bouts jemals gewählt hat, paßt gut zu dem fortschrittlichen Charakter des Künstlers; aber da sie ihm nicht gut gelingt, wird auch seine Schwäche unangenehm fühlbar. Der Mangel an Konzentrationskraft, den man auch sonst bei ihm nicht selten findet, führt hier zu einer namhaften Lauheit. Dabei hat aber das Bild, das heute noch etwas Auffallendes an sich hat, offenbar schon in alter Zeit, viel Anklang gefunden, wie die nicht seltenen Repliken beweisen.

Der Meister der Perle von Brabant hat vermutlich ein selbständiges Atelier gehabt. Es gibt nicht wenige Gemälde — freilich geringeren Wertes —, die sich enger an seine Arbeiten als die des Bouts selbst anschließen. Außer den hier in seinem Werk genannten Bildern gehören die Fragmente einer Anbetung des Kindes in der Berliner Galerie und in der ehemaligen Sammlung Noll, sowie ein Altärchen im Städtischen Museum von Frankfurt a. M. wohl in seinen Kreis, rühren aber nicht von ihm selbst her.

Der Meister scheint nach der etwas festeren, tonig nicht so reich nuancierten Farbenbehandlung und nach der stärkeren Betonung der Zeichnung ein Flame gewesen zu sein. So mag er denn als der nächste und erste gelten, der in Belgien, vermutlich in Löwen selbst, die Art des Holländers Dirk Bouts der heimischen Kunstauffassung angepaßt hat. Von ihm aber geht die Entwicklung dann unmittelbar zu Memling hinüber, dem letzten Hauptmeister der Brügger Schule.

DER MEISTER DER HIMMELFAHRT MARIÄ

EIN Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, der uns sehr wichtige Notizen über die Löwener Malerschule hinterlassen hat, erzählt, daß ein Sohn des Dirk Bouts, namens Aelbrecht, Maler gewesen ist und daß von ihm eine Himmelfahrt Mariä in mehr als dreijähriger Arbeit für dieselbe Peterskirche in Löwen gemalt wurde, für die schon sein Vater tätig gewesen war.

Nun besitzt die Brüsseler Galerie zwei von gleicher Hand herrührende Darstellungen der Himmelfahrt Mariä, die in engem Zusammenhang mit Dirk Bouts stehen und von einem seiner Nachfolger herrühren müssen. Van Even, der sich so große Verdienste um die Kenntnis der Löwener Malerschule erworben hat, versuchte diesen Aelbrecht Bouts mit dem Meister der Himmelfahrt Mariä zu identifizieren und hat auch Glauben für diese Annahme gefunden. In neuerer Zeit hat weiterhin Georges Hulin entdeckt, daß das Wappen auf einem dieser Bilder auf die Stadt Löwen hinweist, ferner die drei Schilder der Malerzunft enthält und in zwei gekreuzten Bolzen (im flämischen Dialekt heißt Bolzen bout) auf den Familiennamen Bouts anzuspielen scheint. In einem beigefügten Buchstaben glaubt er außerdem noch ein A zu erkennen, und so hofft er den Beweis erbracht zu haben, daß Aelbrecht Bouts und der Meister der Himmelfahrt Mariä eine Person seien.

Aber ein in der Hauptsache gleiches Wappen findet sich auch auf einer Verkündigung der Münchener Pinakothek, die früher als Hugo van der Goes geführt wurde, im Katalog der Berliner Galerie jedoch, wo sich eine Replik nach ihr findet, als Bouts bezeichnet wird. Hulin und andere Forscher nehmen an, daß das Brüsseler und Münchener Bild von der gleichen Hand gemalt seien; aber das ist unmöglich. Die Malweise der beiden ist sehr ungleichartig. Das Brüsseler Bild weicht in seiner hauptsächlich zeichnerischen Behandlung und in den mageren Formen durchaus von dem sehr voll gemalten Münchener mit den runden Formen ab. Demnach kann nun auch aus dem Wappen nicht der Schluß gezogen werden, den Hulin aus ihm zieht. Es muß eine Bedeutung haben, die wir zurzeit noch nicht kennen. Mit der Familie Bouts hängt es jedenfalls zusammen, ohne daß wir unterscheiden können, ob mit

ihm an eine Stiftung dieser Familie oder an die Urheberschaft durch einen Künstler des Namens Bouts erinnert werden soll.

Es gibt noch viele Gemälde, die zu den Brüsseler Himmelfahrtsbildern gehören. Sie sind leicht kenntlich durch einen ungefälligen, trüben, bläulichen Ton und durch das starke unmalerische Hervortreten der Zeichnung. Die Typen erinnern vielfach an die des Dirk Bouts, sie sind an sich zwar besser proportioniert und mehr naturtreu, entbehren aber der Energie und Beseelung, die die Gestalten des Bouts auszeichnen. Der Meister der Himmelfahrt Mariä vertritt, ohne selbst elegant zu sein, doch schon einen Stil, der an Stelle der markigen Kraft und hohen Pracht der Schulbegründer ein gewisses zierliches Wesen eintreten läßt und mit einer Art von Raffinement arbeitet.

Die Brüsseler Galerie besitzt von der Hand des Himmelfahrtmeisters ein Abendmahl, das in offenbarer Anlehnung an den Löwener Sakramentsaltar des Dirk Bouts gemalt ist. Es galt früher für ein Werk von des Vaters eigener Hand und hat, da es einerseits ausgesprochenen Renaissancecharakter trägt und da anderseits Dirk Bouts 1475 gestorben ist, Eugène Müntz zu der Annahme verführt, daß die italienische Renaissance ihren Einfluß auf die niederländische Malerei spätestens 1475 auszuüben begonnen habe. Diese Annahme fällt aber mit der Erkenntnis, daß das Brüsseler Abendmahl von der Hand des Himmelfahrtmeisters stammt und nach Bouts' Tod entstanden ist. Der Vergleich zwischen den beiden Gemälden ist äußerst lehrreich für die Beurteilung der hohen künstlerischen Qualitäten im Stile des älteren Künstlers und für den rapiden Verfall innerhalb der Löwener Malerschule, der um so bezeichnender würde, wenn der Meister der Himmelfahrt Mariä wirklich mit Aelbrecht Bouts zu identifizieren wäre.

Die bequeme, luftige Breite des Originales ist einer drängenden Enge gewichen. Der Nachahmer empfand die Komposition offenbar als etwas zerstreut. Er wollte sie schärfer zusammenhalten und zugleich leichter bewegt machen; aber er hat nur den freien, großartig balancierten Rhythmus der Originalkomposition gebrochen, ohne einen wirklich lebendigen Fluß der Bewegung zu erreichen. Besonders auffällig wirkt die Unruhe der Haltung und

der Faltengebung, die von dem stilvollen gesammelten Wesen des Originals sehr ungünstig absticht. Sehr bezeichnend für den neuen Stil ist die Vereinfachung des Hintergrundes; vor allem hat der jüngere Künstler Anstoß an den vielfältigen Ausblicken auf die Landschaft genommen und diese soviel als möglich beschränkt. Trotzdem er aber dergestalt auf größere Einfachheit ausgegangen ist, wirkt sein Bild besonders durch das reich ornamentierte Renaissanceportal überladen und entfernt sich weit von der altertümlichen, bei aller Gediegenheit so schlichten Pracht des Löwener Bildes.

Was der Vergleich dieser zwei Gemälde für den Meister der Himmelfahrt Mariä lehrt, gilt auch für seine übrigen Werke, die hier nicht weiter charakterisiert, sondern nur kurz aufgeführt werden sollen. Die Berliner Galerie besitzt von ihm einen heiligen Augustinus mit einem durch den heiligen Johannes Baptista patronisierten Stifter. In der Sammlung des Herrn von Kaufmann in Berlin befinden sich zwei Altarflügel mit Stiftern und Heiligen. In der Brüsseler Galerie sind außer den schon genannten Gemälden eine Replik jenes Gastmahls Christi beim Pharisäer Simon, das beim Meister der Perle von Brabant beschrieben wurde, und endlich ein heiliger Hieronymus mit sehr starker Betonung der Landschaft, von dem Herr von Kaufmann eine vielleicht eigenhändige Wiederholung besitzt.

Bei Herrn Charles T. D. Crews in London sind zwei zu einer einzigen Tafel zusammengefügte Flügel eines Altares, darstellend den brennenden Dornbusch und das Vlies des Gideon. In der Gemäldegalerie von Modena ist eine vergrößerte und vielfach veränderte Wiederholung des heiligen Christophorus von der Perle von Brabant. Weitere Werke schreibt ihm Firmenich-Richartz in seiner Studie über diesen Meister zu, die in der Denkschrift des Museumsvereins von Aachen 1903 erschienen ist. Besondere Erwähnung verdient eine Geburt Christi in der Antwerpener Galerie, die von Firmenich-Richartz ohne Bedenken für den Meister in Anspruch genommen wird und ihm auch wirklich sehr nahe steht. Sie weist in den Typen, im Streben nach drastischem Ausdruck, in den etwas zu kräftig zufahrenden Bewegungen, endlich auch in der ganzen Komposition so viele Erinnerungen an Hugo van der Goes auf, daß das Bild mehr in dessen Schule, als in die des Dirk Bouts zu setzen ist.

Für die kunsthistorische Stellung des Meisters der Himmelfahrt Mariä ist noch von Belang, daß in der Schule des Quinten Massys durch einen in der Kunstgeschichte häufig zu beobachtenden atavistischen Rückschlag gerade auf ihn hinsichtlich des Kolorits und der Art, wie die Zeichnung betont wird, zurückgegriffen wurde. Quinten Massys, der Hauptmeister der Antwerpener Schule im beginnenden 16. Jahrhundert, stammt ja aus Löwen und ist mit gutem Grund von Cohen in neuerer Zeit mit Dirk Bouts in Verbindung gebracht worden. Er ist aber bald eigene Wege gewandelt, und seine späteren Arbeiten erinnern gar nicht an Bouts. Sein Nachfolger Marinus van Roymerswaele setzte jedoch nicht nur die feine Lehre des Quinten Massys fort, sondern griff auch auf den Meister der Himmelfahrt Mariä zurück und stellte so in der Mitte des 16. Jahrhunderts den Zusammenhang zwischen der Bouts- und Massys-Schule wieder her. Ein interessantes Beispiel für die so lange Zeit nicht berücksichtigten Beziehungen zwischen diesen beiden Schulen bietet eine allerdings nicht von Roymerswaele gemalte Kreuzigung in der ehemaligen Sammlung Jules Marmottau in Paris. Das Bild wird von Firme nich-Richartz mit Unrecht dem Meister der Himmelfahrt Mariä zugeschrieben. Es hat wohl einige Verwandtschaft mit diesem; außerdem macht Heiland auf die Beziehungen zu der Kreuzigung des Dirk Bouts in Granada aufmerksam, und endlich gehören manche Figuren, besonders die heiligen Frauen unter dem Kreuz, entschieden in den Kreis des Quinten Massys.

Von solchem Standpunkt aus betrachtet, gebührt dem Meister der Himmelfahrt Mariä, obwohl er kein besonderes künstlerisches Temperament besessen und sich häufig genug als ein wenig skrupelvoller Plagiator erwiesen hat, doch eine besondere kunstgeschichtliche Beachtung. Die Unterströmungen der Kunst werden an derartigen Malern, die ja bloß Reflexerscheinungen sind, viel klarer, als an den großen Meistern selbst.

PETRUS CRISTUS

WENN Jan van Eyck auch der bedeutendste altniederländische Meister gewesen ist, so war er doch nicht derjenige, von dem die Schule ihre Weiterentwicklung genommen hat. Es sind auch in Brügge nach seinem Tode keine Künstler von Rang nachweisbar, die seine Lehre in direkter Folge weiter vertreten hätten. Sein Nachfolger im Amte eines Hofmalers Philipps des Guten war jener Mitschüler Rogiers van der Weyden bei Campin, Jean Daret, den Hulin mit dem Urheber einiger im Kaiser-Friedrich-Museum befindlichen Bilder identifiziert hat. Auch Eycks erster Nachfolger in Brügge, der uns wieder klar vor Augen tritt, hat einen andern, nicht in Brügge oder Gent heimischen Stil vertreten.

Petrus Cristus wurde zu Baerle an der holländischen Grenze geboren und hat 1444 in Brügge das Bürgerrecht erworben. Er muß eine hervorragende Stellung innerhalb der dortigen Malergilde eingenommen haben; denn er gehörte 1469 bereits zu ihren Notabeln. Gestorben ist er 1472. In Petrus Cristus ist das Schicksal der Brügger Schule in der nächsten Zeit nach Jan van Eycks Tod deutlich veranschaulicht. Wie so oft in der Kunstgeschichte hatte auch hier ein Meister ersten Ranges alle künstlerischen Kräfte seines Milieus dermaßen absorbiert, daß diejenigen, die nach ihm kommen, aus Unfähigkeit, es ihm auch nur aus der Ferne gleichzutun, ganz andere Bahnen wandeln als er selbst. Es ist zwar häufig behauptet worden, daß Petrus Cristus ein Schüler des Jan van Eyck gewesen sei, aber diese Behauptung ist nicht beweisbar. Seine Typen sind völlig andere und erinnern bald an die des Rogier van der Weyden, bald an die des Dirk Bouts. In seinen Porträts läßt er die Eyckische Schärfe vermissen; in den Landschaften, wie überhaupt in der Perspektive, ist er, ohne Eycks Größe zu erreichen, doch fortschrittlicher.

Nur ab und zu bemerkt man einmal Spuren von einem gewissen Zusammenhang mit Eyck, der aber meistens einfach auf Entlehnung beruht, wie denn Petrus kein origineller Künstler von selbständiger Schaffenskraft gewesen ist. Er hat vor allem keine Herrschaft über die Formen besessen, so

daß er sich mitunter fremdes Gut zu eigen machte, wohl auch machen mußte. Die damaligen Verhältnisse waren für einen solchen Betrieb eher günstig als hinderlich.

Petrus Cristus hat einige seiner Werke bezeichnet, so daß sich seine Tätigkeit fest umschreiben läßt. Das älteste von ihnen befindet sich beim Earl of Verulam und ist von 1446 datiert. Es stellt ein männliches Bildnis dar. Der Verfasser muß sich eines Urteils darüber enthalten, weil er es nicht selbst gesehen hat.

Aus dem Jahre 1449 stammt das berühmteste Gemälde des Künstlers: der heilige Eligius in der Sammlung Oppenheim in Köln. Die ziemlich große Tafel war früher im Besitz der Goldschmiedezunft von Antwerpen und stellt ein Brautpaar dar, das zu dem heiligen, am Werktisch sitzenden Eligius tritt und von ihm die Ringe erwirbt. Das Ganze ist mehr als Genrestück und Interieur behandelt denn als ein religiöses Bild. Es ist vielfach mit dem Verlöbnisbild des Jan van Eyck verglichen worden und stellt sich als dessen Weiterbildung insofern dar, als der jüngere Künstler sich beinahe konsequent von dem Muster, das sein großer Vorgänger aufstellte, entfernt. Während Jan van Eyck die bürgerliche Handlung mit religiöser Weihe erfüllt, hat Cristus, trotzdem er den heiligen Eligius einführt, das Hauptinteresse auf das weltliche Element gelegt.

Durch die verlangende Haltung der Braut, die die Hand nach dem Ring ausstreckt, durch die vertrauliche Geste des Bräutigams, der seine Braut eng umfaßt, und durch die Bewegung des heiligen Eligius, der die Goldwage hält, wird die Szene in das Milieu des Sittenbildes gerückt, und nur der fromme Ernst auf dem Gesichte des Heiligen und der übermäßig breite Nimbus, den er trägt, halten am Charakter des religiösen Bildes fest. Die niederländische Malerei beginnt sich, wie man sieht, von der Kirche freizumachen und geht zielbewußt auf ihre hohe Aufgabe zu, den Menschen selbst und seine Umgebung der künstlerischen Darstellung wieder zugänglich zu machen.

Als Raummalerei bedeutet der heilige Eligius ebenfalls einen Fortschritt über Jan van Eyck hinaus, obwohl dem Maler die Mittel fehlen, um sein reicheres Wissen auch in wirklich künstlerischer Weise zu verwenden. Der

Raum ist bedeutend einheitlicher gesehen, als das jemals bei Jan der Fall war. Dem Helldunkel weiß Cristus für die klare Ausgestaltung der Tiefenverhältnisse viel mehr abzugewinnen, auch führt er sogar bei den an der Wand hängenden Gegenständen die Wirkungen des Schattens mit einer Sicherheit ein, wie sie vor ihm nicht einmal der Meister von Flémalle gegeben hat.

Ein wesentlicher Unterschied gegenüber Jan van Eyck ist dann in der offenbar absichtlichen Reichhaltigkeit zu erblicken, mit der die Ausstattung des Goldschmiedeladens behandelt ist. Für uns ist sie zwar aus kulturgeschichtlichen Gründen interessant, aber künstlerisch ist sie geschmacklos. An Stelle der so kräftig wirkenden, allerdings altertümlichen Sparsamkeit des Details, die das Verlöbnisbild des Arnolfini kennzeichnet, ist hier jene Redseligkeit der Beschreibung getreten, die in der damaligen Literatur so häufig zu beobachten ist.

Eine andere Hauptleistung des Künstlers besitzt das Berliner Museum; sie stammt aus dem Jahre 1452. Das ziemlich umfangreiche Werk ist in zwei Flügel geteilt, deren rechter das Jüngste Gericht enthält, während auf der oberen Abteilung des linken die Verkündigung und auf der unteren die Anbetung des Kindes durch die heiligen Frauen und Joseph dargestellt ist. Die Komposition des Jüngsten Gerichtes zeigt ganz oben, zwischen dem Kreuz und der Martersäule, Christus als Weltenrichter, unter ihm sitzen, stehen und schweben die Scharen der Seligen. Auf Erden ist eine weite Landschaft, aus der sich die Toten erheben.

Der Vordergrund zeigt in aufdringlichem und dabei linkischem Arrangement den Abgrund der Hölle, der durch ein riesiges Totengerippe aufgerissen wird. Auf diesem Gerippe, das den ganzen Abgrund mit seinen Armen überspannt, steht die erzgepanzerte Gestalt des heiligen Michael in höchst komplizierter Stellung. Inhaltlich und rein künstlerisch bietet dieses Jüngste Gericht nicht viel Interessantes. Der Künstler weiß den engen, ihm zu Gebote stehenden Raum nicht zu bewältigen, und für die Menge der übrigens sehr abwechslungsreich gestalteten Heiligen macht er Anleihen bei früheren Kunstwerken: bei denen des Jan van Eyck oder auch bei den Miniaturisten vom Anfange des Jahrhunderts.

Um so überraschender wirkt inmitten all solcher ängstlichen Befangenheit der freie Blick auf die weite, am Meer gelegene Landschaft, die dem Jüngsten Gericht einen nicht unbeträchtlichen Wert verleiht. Eine so klar entwickelte Seelandschaft ist vor Petrus Cristus unter den erhaltenen Werken der altniederländischen Tafelmalerei nicht zu finden. Trotzdem lehren uns die Miniaturen der verbrannten *Heures de Turin*, daß dieses Gebiet schon in sehr früher Zeit behandelt worden war.

Wenn bis jetzt eine gewisse Zaghaftigkeit in der Auffassung beobachtet wurde und Petrus Cristus sich unfähig zeigte, einen erhabenen Ernst eindrucksvoll und kräftig zum Ausdruck zu bringen, so wird auf der linken Hälfte des Bildes dieser Mangel an Kraft nicht mehr so störend fühlbar. Hier gelangt Cristus zu einer gewissen Milde, die bei der Verkündigung liebenswürdig und einnehmend wirkt und auch bei der Anbetung einige hübsche Züge erfindet.

Der Hauptreiz der beiden Szenen liegt aber auch wieder in der Landschaft, der von dem Künstler viel mehr Raum gegeben wird, als man bei den rein flandrischen Malern zu begegnen gewohnt ist. Vielleicht darf man in diesem glücklichen Sinne das holländische Erbteil erkennen. Eine Beeinflussung durch Dirk Bouts, der damals noch nicht lange erst nach Löwen eingewandert war, scheint nicht vorzuliegen. Wichtig ist es, daß Cristus sich nicht, wie Rogier van der Weyden, begnügt, die Landschaft als dekorativen Faktor des Gemäldes zu benutzen, und daß er sie mit genremäßigen Episoden ausstattet, die lebhaft an Karel van Manders Beschreibung vom römischen Altar des Ouwater in Haarlem erinnern.

Die farbige Behandlung aller drei Szenen zeigt, daß schon unmittelbar nach Jan van Eycks Tode in Brügge einerseits ein feinerer Sinn für Tonmalerei herrschte, als das bei Eycks prachtliebendem Kolorit der Fall war, daß aber andererseits an Stelle seiner tiefen und starken Farbe bereits jene leicht zu befriedigende Freude an leichtem, tonigem Glanz getreten war, die immer mehr in Brügge herrschend wurde und schließlich die einst so stolze Schule in geschickter, aber eigentlich doch wenig wertvoller Handwerksmäßigkeit enden ließ. Wenn schon im 16. Jahrhundert, wo doch die Meister

des niederländischen Quattrocento so hoch in Ehren standen und so begierig gesammelt wurden, die Klage ertönt, daß die meisten Altniederländer nichts als ihre schöne Farbe, aber keine bedeutende Gestaltungskunst besessen hätten, so denkt man wohl in erster Linie an Petrus Cristus. Diese Klage wird auch nicht sowohl auf dem freilich großen Gegensatz zwischen der schmalbrüstigen Gotik und der vollentwickelten Renaissance beruhen, als eben darauf, daß die altniederländische Schule in ihrem breiten Verlauf monoton wirkt. Sie hat Meister ersten Ranges hervorgebracht, aber natürlich nur sehr wenige. Diejenigen jedoch, die sich um die Großen scharten, fallen viel tiefer von ihnen ab, als das in einer anderen gleichzeitigen Schule zu beobachten ist.

Die Madonna in der Galerie des Städelschen Instituts gibt den besten Beweis dafür, daß zwischen den führenden Meistern der Schule und den Satelliten ein unverhältnismäßig großer Qualitätsunterschied herrscht. Das Bildchen ist nach Weizsäckers Untersuchung von 1457 datiert und die letzte signierte Arbeit des Künstlers, die wir zurzeit kennen. Es hängt neben der Luccamadonna des Jan van Eyck. Welch ein Unterschied zwischen dem prachtvollen Werk der Anfangszeit und der kümmerlichen Durchschnittsleistung von der Mitte des Jahrhunderts! Aber gerade, weil dieser Unterschied für Cristus so sehr ungünstig ist, muß doch darauf hingewiesen werden, daß sich auch hier die Rastlosigkeit der Weiterentwicklung kundtut. Die Personen sitzen und stehen viel glaubhafter in ihrer Umgebung. Es kommt sogar bei diesem wenig temperamentvollen Künstler etwas von einer Freiheit in das Arrangement, die Jan van Eyck nicht gekannt hat. Die Art, wie der heilige Franziskus in die offene Tür gestellt ist und sich vom hellen Himmel beinahe frei und malerisch heiter abhebt, geht weit über die noch sehr gebundene, im Räumlichen wenig glückliche Kunst des Jan van Eyck hinaus, wie sie sich z. B. in der Madonna bei Rothschild offenbart, bei der doch sehr nahe verwandte Motive wiederkehren. Vielleicht ist in dieser so sehr überraschenden Auffassung holländischer Einfluß auf die Brügger Schule zu erkennen. Im übrigen ist derselbe Heilige, rein als Formproblem betrachtet, von einer prosaischen Nüchternheit, die der Wirkung des Ganzen sehr schadet.

Zu Füßen der Madonna breitet sich ein Teppich aus, der zu vielen Mißverständnissen Veranlassung gegeben hat. Er wurde als Beweis dafür genommen, daß Petrus ein direkter Schüler des Jan van Eyck gewesen sei und wohl nach dessen Tode die Atelierausstattung übernommen habe. Man glaubte, daß er mit dem der Luccamadonna identisch sei, und noch in Weizsäckers ausgezeichnetem Katalog der Frankfurter Sammlung wird behauptet, daß das Muster der beiden Teppiche gleich sei. In der Tat liegt nur eine zwar verführerische, aber doch oberflächliche Ähnlichkeit vor; besonders ist das Mittelornament ganz anders gehalten. Die zwei Teppiche sind durchaus nicht identisch, und damit fallen alle Schlüsse, die man aus ihrer Gleichheit auf die Ateliergemeinschaft der beiden Künstler gezogen hat.

Interessant ist aber auch sonst der Vergleich zwischen den Teppichen. Wie warm und sachlich ist der von der Luccamadonna, wie einfach behandelt und doch wie reich in seiner greifbaren Anschaulichkeit. Die Farbenflecke sind zwar leicht nebeneinander gesetzt, schließen sich aber doch in großer Übersichtlichkeit, so daß man jedes Detail zu sehen glaubt. Bei Cristus ist jedoch die Zeichnung die Hauptsache, die im Gegensatz zu dem Stil des Jan van Eyck mit durchlaufenden Linien arbeitet und dadurch wohl auch eine sehr große Übersichtlichkeit, aber nicht den gleichen malerischen Totaleindruck gewährt.

Endlich ist die Anordnung der beiden Teppiche von großem Belang. Bei der Luccamadonna rollt das stolze Gewebe breit die Stufen herunter und beherrscht den Vordergrund auf sehr nachdrückliche Weise; der Fall des Teppiches gibt jene bauschigen Erhöhungen, die bei der Situation immer zu sein pflegen. Bei Cristus aber liegt der Stoff ängstlich und sauber ausgebreitet auf den Stufen; dabei ist er aber auf viel engeren Raum beschränkt. Der Stil wird zierlicher.

Der wesentlichste Unterschied zwischen den beiden Werken betrifft aber, wie Kern kürzlich nachgewiesen hat, die Perspektive. Petrus hat bereits den Raum nach einem einzigen Fluchtpunkt angeordnet. Er arbeitet nicht mehr mit empirischer Perspektive wie noch seine unmittelbaren Vorgänger; er ist nicht mit ungefähr richtig gegebener Perspektive zufrieden, sondern er kon-

struiert den Raum nach mathematisch berechenbaren Gesetzen. Dieses Moment ist nun an sich für die Datierung der altniederländischen Gemälde von großem Belang, weil es hier und in dem einige Jahre früher entstandenen Berliner Jüngsten Gericht — nicht wie Kern annimmt in Eycks Rolin-Madonna — zum erstenmal ganz scharf nachzuweisen ist. Man sieht, daß die Nachfolger der großen Meister vom Anfang der Schule sich nicht darauf beschränkten, deren Lehre und Methode zu erben, sondern daß sie rüstig weiterbauten. Wenn das schon bei Petrus Cristus zu beobachten ist, dann wird das für die bedeutenderen seiner Zeitgenossen noch mehr gelten.

HUGO VAN DER GOES

DER Hauptmeister der zweiten Generation war in Belgien Hugo van der Goes. Lange Zeit hat man ihn der Genter Schule zugeteilt und auch auf Grund von Urkunden, die sich dann allerdings als gefälscht herausgestellt haben, in Gent geboren sein lassen. Er war aber vielleicht holländischer Abkunft, wenn anders sein Name mit dem holländischen Ort Ter Goes auf Zeeland in Zusammenhang zu bringen ist. Er ist in Gent und Brügge zwischen 1465 und 1476 nachweisbar; dann trat er als Laienbruder in das Augustinerkloster Roodendale bei Brüssel ein, wo schon ein Bruder von ihm als Mönch lebte.

Über sein Leben und seine Tätigkeit in diesem Kloster besitzen wir ein Zeugnis von der Hand eines Mönches, namens Caspar Offhuys von Tournai, der im Jahre 1500 eine Chronik schrieb und darin des Hugo van der Goes Erwähnung tut. Die Stelle lautet in der von Springer gegebenen Übersetzung: „Ich war", schreibt Caspar Offhuys, „ebenfalls ein Novize, als van der Goes in das Kloster trat. So berühmt war er als Maler, daß man behauptete, selbst jenseits der Alpen könne man seinesgleichen nicht finden. In seinen weltlichen Tagen gehörte er nicht den vornehmen Klassen an; dennoch gestattete ihm nach seiner Aufnahme in das Kloster und während seines Noviziats der Prior, mancherlei Vergnügungen nachzugehen, die mehr an weltliche Lebenslust denn an Buße und Demut erinnern und bei manchen unsrer Brüder auch Eifersucht erregten. Unaufhörlich kamen vornehme Herren, unter andern der Erzherzog Maximilian, ihn zu besuchen und seine Bilder zu bewundern. Durch ihre Vermittlung erhielt er die Erlaubnis, mit ihnen in dem Gastzimmer zu verweilen und gemeinsam mit ihnen zu speisen. Anfällen von Melancholie war er häufig unterworfen, besonders wenn er an die Masse von Werken dachte, die er noch fertigstellen sollte; den größten Schaden aber tat ihm seine Liebe zum Wein, welcher er am Fremdentische ungehindert frönen konnte. Im fünften oder sechsten Jahre, nachdem er das Gelübde abgelegt hatte, vollführte er mit seinem Bruder Nicolaus und anderen eine Reise nach Köln. Auf der Heimkehr bekam er einen so heftigen Anfall

von Melancholie, daß er Hand an sich gelegt hätte, wäre er nicht von den Freunden gewaltsam zurückgehalten worden. Mit Not brachte man ihn nach Brüssel und in das Kloster zurück. Der Prior, der herbeigeholt wurde, suchte durch die Klänge der Musik Hugos Leidenschaft zu beseitigen. Eine Zeitlang jedoch war alles vergeblich; er litt sehr unter dem Wahne, er sei ein Sohn der Verdammung. Endlich besserte sich sein Zustand. Freiwillig gab er die Gewohnheit auf, den Speisesaal der Gäste zu besuchen, und nahm seine Mahlzeiten fortan mit den Laienbrüdern."

Diese Erzählung hat ein beachtenswertes Gegenstück in der von Hartmann Schedel mitgeteilten Notiz des Hieronymus Münzer, dem kurz vor 1500, vielleicht durch den Mesner von St. Bavo, in Gent erzählt wurde, daß ein Genter Maler oft gekommen sei, um den Altar der Brüder van Eyck zu studieren, und aus Verzweiflung über seine geringere Kunstfertigkeit trübsinnig geworden sei.

Hugo van der Goes war während seines Aufenthalts im Kloster wirklich, wie uns ja auch Offhuys erzählt, noch immer als Maler sehr angesehen; denn als Dirk Bouts gestorben war, wurde er von der Stadt Löwen im Jahre 1478 berufen, um das von Bouts unfertig hinterlassene Werk abzuschätzen. Er ist 1482 gestorben und erhielt die von Sweertius aufbewahrte Grabinschrift:

„Pictor Hugo van der Goes humatus quiescit;
Dolet ars cum similem sibi modo nescit."

Von all den Bildern, die Karel van Mander als Werke des Hugo van der Goes erwähnt, ist keines im Originale mehr nachweisbar. Von einem Wandgemälde in Gent aber, das David und Abigail darstellte und von Mander in romantischen Zusammenhang mit des Künstlers Liebesleben gebracht wird, haben sich wenigstens Kopien erhalten. Dagegen besitzen wir noch ein sehr umfangreiches Altargemälde, das von Vasari dem Künstler zugeschrieben wurde.

Es ist die große Anbetung des Kindes, mit Stifterflügeln, die sich früher in dem Spital Santa Maria Nuova befunden hat und vor einigen Jahren in den Besitz der Uffizien übergegangen ist. Der Altar wurde von Tommaso Portinari gestiftet, einem sehr angesehenen Florentiner, der eine Zeitlang in

Brügge gelebt hat. Da die Flügel Porträts von Mitgliedern der Familie des Portinari enthalten und wir urkundliche Nachrichten über deren Altersverhältnisse haben, so hat Dr. Warburg die Entstehungszeit des Altares feststellen können: er muß gegen 1476 gemalt sein und stammt also aus der Zeit unmittelbar vor Hugo van der Goes' Eintritt in das Kloster Roodendale. Der Portinari-Altar stellt vielleicht den eigentlichen Abschluß von Hugos künstlerischer Tätigkeit dar, obwohl es nach den Worten des Offhuys sehr wahrscheinlich ist, daß der kunstfertige Mönch in guten Stunden zu seiner früheren Tätigkeit zurückgekehrt ist, die ihm offenbar so sehr lieb war.

Der Portinari-Altar ist eines der gewaltigsten Werke, die uns aus der altniederländischen Schule erhalten sind. An imposanter und auffallender Wirkung kommt ihm trotz des rein künstlerisch allerdings viel höher stehenden Genter Altars kein anderes gleich. Er zeigt den Nachfolger großer Meister im Besitze einer höchst leistungsfähigen, technisch ungemein sicher arbeitenden Fertigkeit und weist auch schon klar auf neue Probleme hin, die einer späteren Zeit zu lösen beschieden waren.

Das Mittelstück stellt die Anbetung des Christuskindes durch die heilige Familie und die Hirten dar. Das Kindchen liegt mit steifen Gliedern nach der alten Anordnung nackt auf dem kalten winterlichen Boden; vor ihm knien im Kreis die Engel, zum Teil im reichen Schmuck der Brokatgewänder, und die betend in die Knie gesunkene Madonna. Der heilige Joseph ist schüchtern, wie immer, zur Seite getreten und blickt mit frommer Ehrerbietung auf das Kind. Die Hirten aber sind in eiligem Lauf herbeigestürzt und drängen sich voller Eifer an die heilige Szene, wo sich ihre anfängliche Neugierde in eine fromme, ehrliche Freude über das wunderbare Ereignis auflöst.

Vieles ist noch altertümlich streng, aber man spürt deutlich, daß es dem Künstler darauf angekommen ist, die heiligen Personen in rein menschlicher Auffassung darzustellen. Es sind Männer und Frauen aus dem täglichen Leben, die ihm als Vorbild gedient haben, und an Stelle der erhabenen, religiösen Weihe der alten Zeit gibt er den Ausdruck schlichter Andacht, wie er ihn an einfachen Personen in der Kirche beobachten konnte. Hier waltet

nicht mehr die reiche, prunkvolle Hofkunst des Jan van Eyck, der in Brügge für die reichsten Fürsten des damaligen Europa malte. Hugo van der Goes liebt eine mehr bürgerliche Stimmung.

Er strebt nach schlichter Natürlichkeit. In dieser Hinsicht ist der Vergleich zwischen den Engelsgruppen auf dem Genter Altar und dem Florentiner Bild höchst lohnend. Wenn Goes auch einen sich immer wiederholenden, hochstirnigen Typus gewählt hat, so wußte er doch den Ausdruck viel ungezwungener und persönlicher zu nuancieren, als Jan van Eyck. Die Engel des Genter Altars sind, was die Schilderung ihrer Tätigkeit betrifft, ausgezeichnet charakterisiert, jedoch sind sie nicht nach einzelnen Individualitäten getrennt. Goes zeigt mehr als die Tätigkeit. Er entwickelt bei den verschiedenen Individuen die verschiedene innere Stimmung, und man glaubt zuweilen eine wirklich persönliche Porträtstudie zu erblicken. Allerdings muß gesagt werden, daß wir es hier doch wohl mit einem allgemeinen, von der Zeit gemachten Fortschritt zu tun haben.

Der Portinari-Altar ist viel zu gediegen, als daß man ihn eine Virtuosenarbeit nennen dürfte; aber es ist schwer, sich dem Gefühl zu verschließen, daß der Künstler seine Meisterschaft etwas absichtlich zur Schau stellt. Insbesondere treibt er einen auffälligen Luxus in der Darstellung der Hände, ein Gebiet, auf dem er sich allerdings auch besonders ausgezeichnet hat. Er weiß in die Hand nicht den sprechenden Ausdruck zu legen, wie Dirk Bouts, und gibt ihr nicht die geschlossene, zusammenhaltende Kraft, wie Jan van Eyck; aber er bildet sie so natürlich und richtig, wie kein anderer unter den Altniederländern.

Das 15. Jahrhundert hat im Norden wie Süden zunächst seine Aufmerksamkeit der Menschengestalt gewidmet. Das Tier und die Landschaften wurden ja schon von Anfang mit in den Bereich des neuen Naturalismus gezogen; aber sie standen — man möchte fast sagen notwendigerweise — für die Künstler an Interesse doch hinter den Menschen. Daraus ergab sich das Gesetz, daß für die Figuren damals eine isolierende Behandlungsweise gewählt wurde, im Gegensatz zu der scharenweise enggedrängten des Mittelalters und der kunstvoll komponierten der späteren Zeit. Wenn nun alle

Maler jener Zeit sich an dieses Gesetz hielten, so hat es keiner zu solcher Drastik zu verwenden gewußt wie Hugo van der Goes.

Er versteht es, jede Person und jeden Gegenstand zwar höchst kunstreich in die ganze Komposition einzuflechten, aber doch völlig frei und selbständig herauszuarbeiten. Selbst wo die Gestalten zu Gruppen zusammentreten, legt er den Hauptwert darauf, daß soviel nur irgend möglich jede einzelne in ihrer ganzen Erscheinung sichtbar wird. Das gilt nicht allein für die lebenden Wesen, sondern auch für die unbelebten, und zeigt sich besonders deutlich in den berühmten Pflanzenstilleben des Vordergrunds. Die außerordentlich kräftige, beinahe überwältigende Wirkung des Portinari-Altars beruht im Mittelbild und in den Flügeln darauf, daß Hugo van der Goes das allgemein für die primitive Malerei geltende Gesetz der Isolierung mit ungeheurem Nachdruck behandelt hat.

Das Mittelstück hat kunsthistorisch eine besonders wichtige Stellung durch die Einführung eines sehr geschickt behandelten Helldunkels. Die Engel, die links oben über der Krippe schweben, sind die ersten Vorboten jener späterhin so beliebten Art, in der Darstellung der heiligen Nacht künstliche und wohl auch raffinierte Beleuchtungseffekte zu behandeln. Goes hat sich noch nicht daran gewagt, dieses Problem über das ganze Bild auszudehnen, aber er hat es wenigstens auf der linken Seite mit voller Konsequenz schon aufgeworfen und hat vielleicht mit diesem Werk vorbildlich für die nächste Generation gewirkt. Es sei jedoch hier darauf hingewiesen, daß das Helldunkelproblem mit der Darstellung der heiligen Nacht innerlich eng verbunden ist, und daß zur selben Zeit, wo der Portinari-Altar entstand, Michael Pacher am Wolfgang-Altar bei der Anbetung des Kindes sich eine ähnliche Aufgabe gestellt und sie noch kühner und besser gelöst hat, als Hugo van der Goes. Hier liegt ein international geltender Einfluß der Mysterien vor, die ausdrücklich bei dem Weihnachtsspiel gewisse Beleuchtungskünste pflegten und den Malern nicht geringe Anregung gewährten.

Im Mittelbild verwendet der Künstler zwar sehr viel Bedacht auf die Landschaft, aber diese bedeutet auf den Flügeln noch mehr, so daß sie gerade durch die reiche Ausgestaltung, mit der die Landschaft den Hintergrund

schmückt, ihren besonderen Wert erhalten. Goes ist hierin, vielleicht durch die allerdings nicht sicherstehende holländische Abstammung, den Holländern verwandt und geht ebenso wie Dirk Bouts weit über das hinaus, was die Flamen in dieser Beziehung geleistet haben. Die Landschaft beansprucht bei ihm, obwohl in den Hintergrund verlegt, ein mehr als bloß dekoratives Interesse. Besonders auf dem rechten Flügel, wo Goes der Jahreszeit entsprechend eine kahle Gegend gemalt hat, trifft er mit bemerkenswertem Glück in der kühlen, grauen Ruhe die Stimmung, die der Landschaft als solcher um die Winterszeit zukommt. Es sind vor allem die Bäume, die mit feinstem Verständnis behandelt sind und sich mit ihren laublosen Zweigen stimmungsvoll düster vom Winterhimmel abheben.

Die Flügel sind wohl der Teil des Ganzen, der den größten künstlerischen Wert besitzt. Die imposanten Gestalten der männlichen Heiligen, die prunkvollen und dabei doch edel reservierten Figuren der weiblichen Heiligen bilden in ihrer andächtigen Haltung eine äußerst wirkungsvolle Folie für die so unbefangen realistisch gemalten Porträts der Stifter und ihrer Kinder. In einem alten Lobgedicht auf die niederländische Malerei wird Hugo van der Goes erwähnt mit den Worten: *Hugues de Gand, qui tant eut les tretz netz.* Nirgendswo besser als an diesen Porträts sieht man, wie berechtigt und scharf charakterisierend das Lob gewesen ist.

Die Zeichnung ist hier in der Tat von einer selbst in der altniederländischen Malerei ganz einzig dastehenden Feinheit und Delikatesse. Nur die Bildnisse des Jan van Eyck sind ihnen an Kraft und Wahrheit überlegen, alle andern stehen ihnen an Schärfe nach. Selbst dem Jan van Eyck gegenüber bedeuten sie aber, wenigstens in einer Hinsicht, einen wesentlichen Fortschritt: sie sind zwangloser und in der Haltung der Personen viel einheitlicher. Hugo van der Goes war von den Traditionen der früheren religiösen Malerei viel mehr befreit, als die Begründer der altniederländischen Schule. Nur kommt der Umschwung stärker in den Porträts zum Ausdruck, als in den Gestalten der Heiligen.

Auf den Außenseiten ist die leider nicht gut erhaltene Verkündigung dargestellt. Diese Gruppe besitzt eine auffallende Einfachheit der Komposition,

womit das Pathos der Stimmung seltsam kontrastiert. Der Engel naht sich der Madonna nicht holdselig oder schüchtern, wie das sonst der Fall zu sein pflegt, sondern er steht mit der hoch erhobenen Rechten vor der heiligen Jungfrau, als ob er sie mit nachdrücklicher Mahnung zu den schweren Pflichten rufen wollte, zu deren Erfüllung sie ausersehen ist. Und auch die Maria gebärdet sich, soweit der Zustand des Bildes noch erkennen läßt, viel ernsthafter, als man das nach den Worten der Heiligen Schrift erwarten sollte.

Außer dem Portinari-Altar ist uns kein beglaubigtes Gemälde des Hugo van der Goes erhalten; aber auf Grund stilkritischer Untersuchung läßt sich ihm wenigstens ein Werk noch mit Sicherheit zuschreiben: ein Klappaltärchen in der Wiener Staatlichen Galerie. Die einzelnen Teile sind auseinander genommen und stellen dar: Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntnis, die Pietà und die Figur der heiligen Genovefa.

Der Sündenfall zeigt die Stammeltern im Paradies unter dem Baum, aus dessen wundervollem grünen Laub die Früchte herrlich hervorleuchten. Eva, die schon einen Apfel in der Rechten hält, nimmt mit der Linken noch einen zweiten vom Ast, um ihn dem zögernd zugreifenden Adam zu reichen. Am Stamme lehnt Satan in Gestalt eines phantastischen Vierfüßlers mit langhaarigem Frauenkopf, ähnlich wie man ihn schon mitunter in früherer Zeit dargestellt hat, z. B. im Gebetbuch von Chantilly. Das Paradies ist als eine lachend schöne, hügelreiche und der Situation entsprechend ganz einsame Landschaft geschildert.

Die Gestalten der Stammeltern entsprechen im Typus, in der etwas schwerblütigen, psychologischen Behandlung, im Kolorit und in der Bildung der einzelnen Körperteile durchaus den Personen vom Portinari-Altar. Jeden Zweifel an eigenhändiger Ausführung durch Goes schließt, ganz abgesehen von der Identität der Handschrift, der Umstand aus, daß noch Korrekturen von der Art zu beobachten sind, wie sie nur der Originalkünstler, aber nicht der Kopist macht.

So schön die Akte des Dirk Bouts auch in der Farbe und Fleischbehandlung sind, so zeigen, seit dem Menschenpaar auf dem Genter Altar, doch Adam und Eva des Hugo van der Goes zum erstenmal einen weiteren Fort-

schritt in der Behandlung des Nackten. Das modellmäßig Studierte, das bei Eycks Gestalten zu beobachten ist, ist einer freieren Auffassung gewichen, vor allem zeigt das sehr hübsche Figürchen der Eva eine zum Thema vorzüglich passende Koketterie und eine Originalität der Bewegung. Bei beiden Gestalten muß die ungemein lebensvoll bewegte Delikatesse der Zeichnung hervorgehoben werden, die das schon erwähnte Lob der *Couronne Margueritique* durchaus berechtigt erscheinen läßt.

Gegenüber der frischen Anmut des Sündenfalles wirkt das ernste und dabei etwas aufgeregte Pathos der Pietà als ein für jene Zeiten höchst charakteristischer Kontrast. Die Komposition ist stufenförmig aufgebaut, so daß die Personen desto höher zu stehen kommen, je weiter sie sich rückwärts befinden. Der Künstler hat dadurch auf dem engen Raum der kleinen Tafel Gelegenheit bekommen, eine erstaunlich große Anzahl von Figuren mühelos anzubringen und mit ihnen fast die ganze Fläche dermaßen auszufüllen, daß der mit Absicht düster behandelte Hintergrund nur wenig Platz in Anspruch nimmt.

Goes erzielte damit eine zu der übrigen Auffassung des Bildes vorzüglich passende Konzentration. Die Szene ist mehr, als sonst üblich, als eine innere Angelegenheit der heiligen Familie behandelt. Das religiöse Moment wird ja dadurch keineswegs ausgeschaltet, aber der Schmerz, den die einzelnen um den Tod Christi empfinden, wird dem Beschauer ungleich mehr menschlich nahe gebracht, als sonst in den Werken des 15. Jahrhunderts. Höchst markante Figuren sind vor allem der würdige, bärtige Greis, der so sehr bekümmert Christus unter den Armen faßt, der ungemein geschickt bewegte Jünger, der den heiligen Frauen die Nägel reicht und über der körperlich für ihn so anstrengenden Haltung in ganz bemerkenswerter Konsequenz beinahe des inneren Schmerzes vergißt, ferner die Frau im Hintergrunde, die, durch den Jammer fast irrsinnig, den aus der Wunde gezogenen Nagel küßt. Für des Künstlers historische Stellung ist endlich bedeutsam, daß er in manchen Typen bereits nach einer reinen Schönheit der Formen strebt.

Der Portinari-Altar und das Wiener Klappaltärchen stimmen in allen Punkten so sehr überein, daß sie trotz des großen Unterschiedes im Format,

der die Vergleichung ja ein wenig erschwert, doch zuverlässig als Werke der gleichen Hand gelten dürfen. Nicht ganz so leicht ist der Tod Mariä im Städtischen Museum von Brügge zu behandeln. Dieses vielbesprochene Werk fällt hinsichtlich der Farbe ganz aus dem, was man für Hugo van der Goes aus den beiden bisher besprochenen Gemälden schließen kann, heraus. Das Kolorit ist in seinem bläulichen Ton so unangenehm kalt, daß es einerseits gewöhnlich für verdorben erklärt wird und anderseits für viele den Grund bildet, das Bild zunächst dem Meister der Himmelfahrt Mariä zuzuschreiben. Beide Annahmen sind unrichtig. Die Farbe ist gut erhalten, und die Qualität sowie die Eigenart der Behandlung stehen weit selbst über dem Besten, was wir vom Meister der Himmelfahrt Mariä kennen.

Der Tod Mariä muß wegen der völligen Übereinstimmung der Auffassung und Zeichnung für eine eigenhändige Arbeit des Hugo van der Goes selbst erklärt werden. Eine Datierung ist nicht gut möglich; denn das Bild steht technisch den beiden anderen, soweit die Qualität der Ausführung in Betracht kommt, durchaus gleich. Der Umstand aber, daß es von so vielen immer wieder in die Nähe des Meisters der Himmelfahrt Mariä gebracht wird, läßt auf Zusammengehörigkeit mit Werken des späteren 15. Jahrhunderts schließen. Innere Gründe endlich weisen ebenfalls das von großer Unruhe zeugende Werk gerade in jene Zeit, wo der Künstler durch sein Leiden nicht mehr die alte Unbefangenheit besessen hat.

Die Figuren, die Gewandbehandlung und die ganz charakteristische Bildung der Hände stimmen durchaus zu dem, was man am Portinari-Altar beobachten kann. Auffallend ist dagegen die seltsame Art, wie sich auf den Gesichtern der Apostel der Schmerz um den Tod der heiligen Jungfrau äußert. Der Ausdruck ihrer Züge hat entschieden etwas Pathologisches. Manche haben einen unangenehm lauernden Ausdruck; die Blicke huschen unstet und allzu scharf beobachtend hin und her. Man kann sich an dem Bild nicht recht freuen, und darum ist es ja auch vielfach bezweifelt worden. Die widersprechenden Meinungen werden sich vielleicht vereinigen lassen, wenn man diese Tafel als ein spätes Werk des schon von schweren Depressionen des Gemütes heimgesuchten Meisters auffaßt.

Diese drei Bilder sind die einzigen, die man dem Hugo van der Goes mit Sicherheit zuschreiben kann. Eine Komposition von ihm ist uns aber wenigstens noch erhalten. Das ist die Begegnung Davids mit der Abigail, ein in Öl gemaltes Wandbild, das sich in einem Genter Privathaus befunden hat und wegen der Pracht der Farbe und der keuschen Schönheit der Frauen hochberühmt gewesen zu sein scheint. Lucas de Heere feierte es in einem leider für uns recht inhaltslosen Lobgesang, und drei Kopien zeugen noch heute für die Beliebtheit dieses Gemäldes, an das sich die Künstlerlegende knüpfte, daß das Modell der Abigail die Geliebte des Hugo van der Goes gewesen sei. Eine sehr mäßige Kopie befindet sich in Brüssel im Musée des arts décoratifs, eine zweite in Heidelberger Privatbesitz und eine dritte, die die beste ist, in der Galerie Novák zu Prag.

Die letztgenannte recht große Tafel trägt den Charakter der Malerei von der Zeit und Art des jüngeren Peter Brueghel und ist vor allem in den Gesichtern etwas stumpf. Aber die Kopie ist sehr treu und bewahrt offenbar nicht nur die Komposition ganz so, wie sie von Goes geschaffen worden war, sondern überliefert in den Einzelformen der Körper und Gewandung so viel Charakteristisches, daß sie uns einen guten Anhaltspunkt zur Beurteilung des leider verlorenen Originales gibt.

Dieses muß wohl die feinsinnigste Schöpfung des Genter Meisters gewesen sein. Es wird seiner früheren Zeit angehören, und zwar weniger um der Legende willen, die das Modell der Abigail seine Geliebte sein läßt, als vielmehr wegen der hohen Altertümlichkeit der Behandlung.

Der Schauplatz des Ganzen ist ein hügeliges, nach der alten Weise nur mit dürftigem Rasen bekleidetes Terrain, das vor einem Walde liegt. Dieser schließt den Horizont sehr früh ab und läßt nur nach rechts und links Ausblick auf Häuser, eine Burg und fern im Hintergrund auf ein Dorf. Die Formation der Hügel erinnert lebhaft an die Art des Dirk Bouts, und auch der junge Bursch links erinnert sehr an dessen Stil.

Merkwürdig unbeholfen ist das Arrangement, das den Versuch macht, die vielen Gruppen in fließende Bewegung zueinander zu bringen, aber durch die Isolierung der einzelnen Figuren doch gehemmt wird. Auch wirkt die

Art, wie der Wald im Hintergrund fast ein kompositionelles Pendant zu den Gruppen des Vordergrundes bildet, ziemlich schwerfällig. Aber da diese Partie an sich selbst in der Kopie einen sehr hübschen Eindruck macht, so mag sie im Original glücklicher gewirkt haben.

Goes erzählte in vier Gruppen die Geschichte von David und der klugen Abigail, wie sie im 25. Kapitel des ersten Buches Samuelis so anziehend geschildert wird. Rechts im Hintergrund ist Abigails Gatte, Nabal, bei der Schafschur und empfängt mit schnödem Hohn den Boten Davids, der von ihm eine freundliche Aufnahme erbitten sollte. Der Kontrast zwischen dem reichen Geizhals und dem adelig fein bewegten Boten ist außerordentlich wirksam. Links im Hintergrund meldet der Zurückgewiesene knieend dem erzürnten David den Schimpf, der ihnen von Nabal angetan worden ist, und David schwört inmitten seiner gepanzerten Gefährten dem groben Mann Feindschaft und Rache. Das Blitzen und Gleißen der leuchtenden Brünnen muß unter dem frischen Grün der Bäume wundervoll gewirkt haben.

Von hier aus setzt sich Davids Zug in Bewegung, ohne daß jedoch der Mittelgrund gerade glücklich ausgenützt wäre. Der Zug kommt rechts vorne zwischen Hügeln heraus und wird von der knieenden Abigail empfangen, die in ihrer klugen Vorsicht die Härte ihres Mannes wieder gutzumachen sucht. Sie hat mit ihren Dienerinnen dem stolzen Krieger einen Trupp von reich beladenen Eseln entgegengeführt und bittet in rührender, aber vornehmer Haltung David um Nachsicht. Diese wird ihr nun auch in wahrhaft chevaleresker Weise gewährt. Die zierliche Gestalt des gepanzerten Mannes, in dessen Harnisch die Lichter funkeln, darf als ein kunsthistorisch sehr bedeutsamer Vorläufer der eleganten Ritter gelten, die wir späterhin bei Memling finden werden.

Links im Vordergrund wird dann Abigail nach dem Tode ihres Mannes von David, der eine fein gearbeitete Königskrone trägt, begrüßt. Sie kniet nieder vor ihm, der von nun ab ihr Gemahl sein soll, und in überaus graziöser Weise beugt sich der edle Mann zu ihr nieder, um ihr beim Aufstehen behilflich zu sein. Hinter ihr knieen in weitem Bogen ihre stolz gekleideten Frauen, eine Gruppe, die lebhaft an das Mittelstück des Portinari-Altars erinnert.

Da mit Hugo van der Goes heute ein hoher — wohl etwas zu hoher — Kultus getrieben wird, hat sich die Forschung bemüht, das Verzeichnis seiner Werke über die wenigen sichern hinaus zu erweitern. So wurde ihm bis vor kurzem eine beinahe beunruhigend große Anzahl von Bildern zugeschrieben. Die Kritik hat aus ihnen bereits einige ausgeschieden und der französischen Schule zugewiesen. Hierher gehört vor allen das berühmte männliche Bildnis mit dem Heiligen Victor in der Galerie von Glasgow und das Porträt eines Kardinals aus dem Hause der Bourbonen in der Münchener Pinakothek, das früher im Germanischen Museum war und von dem die Galerie von Chantilly eine sehr bedenkliche, vielleicht gefälschte Wiederholung besitzt. Diese werden mit einer vielleicht zu stattlichen Anzahl anderer Gemälde jetzt dem *Maître de Moulins* zugeteilt.

Aber noch immer bleibt des Unsicheren genug in dem zurzeit aufgestellten Werke des Hugo van der Goes. So erwarb vor kurzem die Kasseler Galerie auf einer Auktion bei Lempertz eine sehr beschädigte, auf Leinwand gemalte Madonna, die man dem Meister zuschreibt, aber über die man so wenig Positives sagen kann, wie über eine ebenfalls auf Leinwand gemalte Gruppe der klagenden heiligen Frauen in der Berliner Galerie.

Besser steht es um ein im Städelschen Institut befindliches Triptychon. Laut der Wappen ist dieses von einem Sekretär des Großen Rates in Mecheln gestiftet, Willem van Overbeke, der sich am 5. Februar 1478 mit Johanna de Keysere vermählte und am 13. Februar 1529 starb. Die Flügel enthalten die Porträts der Stifter und sind sehr roh gemalt. Sie scheinen von anderer Hand zu sein als das wesentlich bessere Mittelstück.

Dieses stellt in zierlicher Auffassung, aber sehr matter Ausführung die Madonna mit dem Kinde dar und gehört höchstwahrscheinlich in den Kreis des Hugo van der Goes, obwohl es nicht ausgeschlossen ist, daß es von einem jener flämischen Künstler herrührt, die dem holländischen Einfluß unterlegen sind und sich mit dem Meister der Himmelfahrt Mariä um Dirk Bouts und Hugo van der Goes scharen.

Das gleiche gilt von der Anna-selbdritt der Brüsseler Galerie, einem Bildchen, das an sinnigem Reiz dem Frankfurter Triptychon weit überlegen ist.

Die Flügel des Portinari-Altars, die heute noch so stark wirken, müssen schon in alter Zeit die Nachahmer an sich gezogen haben, wie man das aus so manchem Gemälde sieht. Diese hielten sich aber alle doch bis zu einem gewissen Grade noch selbständig. Die Flügel in Holy Rood mit den Bildnissen des schottischen Königs Jakob und seiner Frau unter dem Schutz ihrer Namenspatrone aber halten sich viel zu eng an die vom Portinari-Altar, um irgendwelchen Anspruch auf Selbständigkeit und damit auch auf Eigenhändigkeit der Ausführung durch Hugo van der Goes Anspruch erheben zu können. Verfasser kennt sie leider nur aus Photographien und aus eigens für ihn gemachter Beschreibung. Danach hält er sie für ein freilich sehr altes Pasticcio.

Auch das Mittelbild des Portinari-Altars liegt in solcher Nachahmung vor. Crowe und Cavalcaselle erwähnen eine nach der Florentiner Anbetung der Hirten in den Zeiten Gerard Davids gemachte Wiederholung, die sich damals in Madrid befand und vor kurzem für die Berliner Galerie gekauft wurde. Das etwas verblasene, unter einen das ganze Bild beherrschenden bläulichen Ton gestellte Kolorit weist wirklich wie die Typen auf die Zeit des Gerard David hin. Friedländer hat nun zwar versucht, diese Typen auf Hugo van der Goes zurückzuführen; aber die zusammenfassende Art der Farbengebung und die bereits sehr ausrundende Formengestaltung sind ein Zeichen, daß die alten Typen eben einem nach Hugo van der Goes tätigen Künstler gedient haben.

In den Köpfen der Madonna und der Engel findet sich bereits jenes sogenannte idealisierende Streben nach ausgeglichenen weichen Formen, das schon die beginnende Renaissance kennzeichnet und im schroffen Widerspruch zu der altertümlichen und etwas dumpfen Strenge der Engel vom Portinari-Altar steht. Man kann die Berliner Anbetung demnach nicht in die frühere Zeit des Künstlers setzen. Aber es geht auch nicht an, sie nach dem 1476 gemachten Portinari-Altar entstanden sein zu lassen; denn wenn auch Hugos Krankheit, die bald danach ausgebrochen ist, nicht gerade als Gegenbeweis gelten darf, so ist eben doch mit ihr zu rechnen.

Das ausschlaggebende Element ist jedenfalls der Umstand, daß Farbe und Formen der Kunstweise vom spätesten 15. und vom beginnenden 16. Jahr-

hundert angehören. Dazu kommt nun auch jener viel bemerkte Umstand, daß die ganze Szene gewissermaßen etwas Visionäres dadurch bekommen hat, daß rechts und links zwei Propheten angebracht sind, die einen Vorhang zurückschlagen und so erst den Blick auf den Vorgang freigeben. Derartige Motive kommen erst im 16. Jahrhundert vor, wie bei der um 1520 gemalten Krönung Mariä von Albert Cornelisz in der Galerie der Brügger Akademie, wo ähnliche Figuren eingeschoben sind. Überhaupt kommt das Visionäre, als Ablösung der positiven Kunstrichtung, in der nordischen Malerei erst nach Hugos Tod auf, und diesen später als 1482 anzusetzen, wie entgegen den überlieferten Nachrichten Friedländer — allerdings höchst vorsichtig — zu tun versuchte, haben wir keinen Grund.

Wenn nun einerseits der Stil des Bildes trotz der offenkundig auf Goes hinweisenden Typen doch auf den Anfang des 16. Jahrhunderts deutet, so ist andererseits die Qualität der Malweise auch in Betracht zu ziehen. Die Ansichten über gute und geringe Arbeit gehen ja noch so weit auseinander, daß Verfasser die Qualität grundsätzlich nicht zum Ausgangspunkt seiner Äußerungen über ein Kunstwerk macht; aber im gegebenen Fall muß man doch auf so verunglückte Figuren hinweisen, wie die herzueilenden Hirten. Diese kann man dem Meister, der den Portinari-Altar gemacht hat, nicht gut zutrauen. Er war ja in der Bewegung immer etwas steif, wie seine ganze Zeit; aber er hat, soweit wir seine Kunst aus zweifellosen Werken kennen, niemals solche ganz unmögliche Verrenkungen gemacht.

Hugo van der Goes steht mit seinen wenigen, aber durch die ungemein sichere Kraft ihrer Technik ausgezeichneten Werken als ein Hauptmeister der altniederländischen Malerei da. Er hat zwar wenig Neues gebracht, und überall, wo er sich mit Jan van Eyck gemessen hat, ist er hinter dessen lebendiger Künstlerschaft zurückgeblieben. Er hat die Sorgfalt vielleicht etwas zu weit getrieben, und nur zu sehr ist bei ihm zu verspüren, daß die zweite Generation bereits mit ererbtem künstlerischen Besitz arbeitete. Aber das Verständnis, mit dem er die Lehren seiner Vorgänger verwertete und rein erhielt, machen seine Stellung innerhalb der Entwickelung der altniederländischen Malerei so wichtig. Noch zu seinen Lebzeiten begann der langsame

Verfall der technischen Disziplin. Da steht er nun in seiner strengen Zeichnung, in der frappanten Naturtreue und vor allem in dem feinen Geschmack seiner Formensprache gewissermaßen als derjenige da, der die zerstörenden Tendenzen noch eine Zeitlang wenigstens aufhielt.

In Holland hat er einen Genossen, der in der Heimat geblieben war und dadurch reiner in seinem Stil dasteht: Aelbert van Ouwater. Es ist äußerst interessant zu sehen, wie auch bei diesem, der doch viel mehr an die eigentümlich schwerfälligen Formen der Holländer gebunden war, sich jenes Streben nach feinerer Eleganz bemerklich macht, in dem zu Lebzeiten des Goes unter den Künstlern seines Alters diesem allerdings kein anderer gleichgekommen ist.

AELBERT VAN OUWATER

KAREL van Mander erzählt, daß ihm durch einen alten Maler, namens Albert Simons, Nachrichten über einen Hauptmeister der Haarlemer Schule gegeben worden seien, der Aelbert van Ouwater geheißen habe. Nähere Personalien und Lebensdaten sind ihm leider nicht bekannt geworden. Er zieht nur aus einer ziemlich ungenauen Berechnung den Schluß, daß Aelbert van Ouwater ein Zeitgenosse des Jan van Eyck gewesen sei. Obwohl uns nichts Urkundliches über diesen, wie es scheint, in alter Zeit hochberühmten Meister bekannt ist, haben wir doch allen Grund anzunehmen, daß seine Tätigkeit erst in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts fällt und daß Mander sich bei seiner Berechnung um eine Generation geirrt hat. Abgesehen von den auf Manders Bericht beruhenden Erzählungen gibt es keine weitere Erwähnung dieses Künstlers, als die Notiz in den Aufzeichnungen des *Anonimo Morelliano*, die besagt, daß im Hause des Kardinals Grimani in Venedig eine viel bewunderte Serie von kleinen Landschaftsbildern war, die zum größten Teil von der Hand des Alberto da Olando herrührten. Da Karel van Mander ausdrücklich Ouwater als Landschaftsmaler erwähnt, so werden die Täfelchen bei Grimani wohl von diesem gemalt gewesen sein. Eine urkundliche Notiz in den Registern von St. Bavo in Haarlem erwähnt ferner zum Jahre 1467, daß eine Grabstätte für die Tochter eines Ouwater offen sei. Da sich ein Hauptwerk des Künstlers in dieser Kirche befunden hat, mag er wohl in Beziehungen zu ihr gestanden haben und die erwähnte Notiz einem Kinde von ihm gelten. Mander scheint selbst kein Werk des Aelbert van Ouwater gesehen zu haben und nur nach Beschreibungen und Kopien zu berichten. Er schreibt, daß in der Hauptkirche von Haarlem südlich vom Hochaltar sich ein Gemälde befunden habe, das man den Römischen Altar nannte, weil es von den Romfahrern gestiftet war. In der Mitte waren in ganzer Figur die Heiligen Peter und Paul; die Predella enthielt eine sehr interessante Landschaft, auf der Pilger zu sehen waren, von denen die einen die Straße weiterzogen, während die anderen sich gelagert hatten, aßen und tranken. Daran knüpft unser Gewährsmann die Bemerkung, daß die

ältesten Maler der Meinung seien, daß man in Haarlem zuerst gute Landschaften gemalt habe. Das Malerbuch beschreibt noch ein zweites Bild in Hochformat, das Karel van Mander nur aus einer Kopie kannte. Es stellte die Auferweckung des Lazarus dar und wird von Mander ehrenvoll erwähnt, obgleich er sich in seinem Lob vielleicht deswegen, weil er das Original nicht gesehen hat, sehr vorsichtig zurückhält. Er sagt aber, daß Maerten Heemskerck gar nicht müde wurde, das Bild zu betrachten. Heemskerck soll dabei zu dem Besitzer, in dem wir wohl den berühmten Kunstsammler Jaques Rauwaert vermuten dürfen, gesagt haben: „Mein Sohn, von was müssen nur diese Leute gelebt haben?“ Es scheint also, daß die Ausführung außerordentlich fein war. Die Auferweckung des Lazarus wurde, wie Mander erzählt, bei der Belagerung von Haarlem von den Spaniern geraubt und in ihre Heimat entführt. Seitdem blieb sie verschollen, bis man vor einiger Zeit in Genua eine Tafel auffand, die so genau zu der von Karel van Mander gegebenen Beschreibung paßt, daß man in ihr entweder das Original selbst oder wenigstens eine sehr getreue, zeitgenössische Replik erkennen darf. Es spricht aber alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß wirklich das Original vorliegt. Die Tafel ist für die Berliner Galerie erworben worden. Dargestellt ist das Innere einer Kirche, in deren Chor auf der quer über das offene Grab gelegten Platte Lazarus fast ganz nackt sitzt. Links steht Christus mit segnend erhobener Hand bei den heiligen Frauen und den Aposteln. In der Mitte spricht der heilige Petrus unter lebhaften Gestikulationen auf die rechts stehenden Juden ein, die sich schaudernd und ungläubig von dem Auferstandenen abwenden, und von denen sich einige, in der üblichen Illustration des bekannten Bibelwortes, die Nase zuhalten. Vom äußeren Chorumgang her blicken durch ein vergittertes Fenster einige Frauen und Männer neugierig herein. Die Typen und die Gewandbehandlung sind gewiß sehr altertümlich, weisen aber bereits eine Verfeinerung auf, die zu dem strengen, klassischen Stil, wie wir ihn von einem Zeitgenossen des Jan van Eyck erwarten müßten, nicht passen. Die Figuren stehen besonders den Gestalten des Dirk Bouts nahe und erweisen somit ihre echt holländische Rasse. Diese Übereinstimmung betrifft aber nur den allgemeinen Schulzusammenhang;

im übrigen ist die Auffassung und Technik bei Ouwater viel weicher und eleganter, nicht mehr so steif und viel ungezwungener. Er steht zu Bouts in einem ähnlichen Verhältnis wie Hugo van der Goes zu Jan van Eyck und muß nach dem stilkritischen Befund als ein Meister der zweiten Generation gelten. Obwohl das nun wiedergefundene Gemälde bedauerlicherweise keine Landschaft enthält, darf man doch aus ihm die Gewißheit nehmen, daß Karel van Manders Lob über Ouwater als Landschafter nicht zu hoch war; denn eine solche Kunst der Raum- und Lichtbehandlung, wie sie hier entfaltet ist, kann man sich nicht gut ohne den durch den Verkehr mit der freien Natur gestärkten Sinn für malerische Wirkung denken. Die Leichtigkeit, mit der der Raum entwickelt ist, die Pikanterie, mit der noch der letzte Hintergrund in dem interessanten Chorabschluß behandelt ist, braucht man nur mit ähnlichen Partien bei Jan van Eyck zu vergleichen, um eine nicht nur prinzipiell verschiedene, sondern in der Beobachtung räumlicher Fragen viel weiter fortgeschrittene Auffassung zu erkennen. Aber mit dem unleugbaren Fortschritt hängt nun auch eine Eigenschaft zusammen, die man im Verlauf der altniederländischen Kunst immer wieder beobachten kann. Der Fortschritt zu größerer technischer Freiheit verbindet sich nicht in dem gleichen Maße mit einem Gewinn inneren künstlerischen Vermögens. So zeugt die Anordnung einerseits von einer viel schärferen Beobachtung der sichtbaren Erscheinungen der Natur; anderseits aber kommt bereits eine gewisse berechnende Art der Komposition, die man nicht unbedingt loben kann. Die Gruppen sind deutlich nach drei und fünf geordnet; man ahnt hier noch nicht, was nur wenige Dezennien später auf Grund einer so berechnenden Kompositionsweise an Steife und Unnatur in die niederländische Kunst kommt, aber der Anfang wird eben schon hier gemacht. Höchst bemerkenswert ist Ouwaters Kunst, die einzelnen Gruppen durch eine ganz hinten en face gestellte Person, die als kräftige Folie dient, dermaßen zu gliedern, daß die vorderen wirksam zur Geltung kommen und der Blick frei in den Raum streifen kann. Die Haltung der Personen ist weniger steif, als bei Dirk Bouts, an den sie zunächst erinnern, doch besitzen ihre Bewegungen, besonders die der Hände, nicht die gleiche Beredsamkeit; es

macht sich auch hier schon, wie in der Komposition, eine gewisse Korrektheit geltend. Höchst auffallend ist die Figur des Lazarus, die zu den besten Akten des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden zählt. Sie wurde auch von Karel van Mander gebührend hervorgehoben, obwohl er von seinem akademischen Standpunkt aus offenbar etwas mitleidig auf die primitivere Kunst des Meisters herabgeblickt hat.

Man hat versucht, dieser Auferweckung des Lazarus noch andere Werke anzugliedern; aber alle solche Zuschreibungen haben bis jetzt keinen Anklang gefunden. Darum gibt Verfasser die folgende Hypothese nicht ohne Zagen. Die Münchener Pinakothek besitzt eine Gefangennehmung und eine Auferstehung Christi, die, nebst einer Tafel im Gotischen Haus von Wörlitz, als Arbeit des Dirk Bouts betrachtet werden. In der Tat stehen sie ihm ebenso nahe wie die Auferweckung des Lazarus, aber zeitlich genommen auch ebenso fern. Das hocharchaische Wesen fehlt ihnen ebenso wie dem Lazarus. Die Figuren sind lebendiger als bei Bouts, die Gruppen leichter und zugleich viel komplizierter arrangiert, die Gewänder nicht mehr so ruhig im Faltenfluß. Vor allem kommen Bewegungen von einer bei Bouts undenkbaren Raschheit vor und Köpfe von einer individuellen Durchbildung, wie sie der Stadtmaler von Löwen, ein wie großer Charaktermaler er auch war, niemals geschaffen hat. Zu der Münchener Gefangennahme und Auferstehung soll in der Pinakothek noch eine Grisaille gehören mit der Standfigur eines Heiligen, die ein Gegenstück in einer Tafel vom Gotischen Haus in Wörlitz hat. Am besten ist noch die Gefangennehmung Christi erhalten, obwohl auch sie schwer gelitten hat. Sie erlaubt nun nicht nur im allgegemeinen, sondern im speziellen der Technik, mancherlei Übereinstimmung mit dem Berliner Lazarus festzustellen. Manche Typen, wie die des Petrus und Christus, stimmen enger untereinander überein als mit denen, die Bouts für die gleichen Personen gewählt hat; auffallend nah verwandt ist die Behandlung der Gewänder und der Hände. Aber ausschlaggebend wird schließlich doch die große Verwandtschaft der Farbengebung sein. Es fällt bei dem Münchener Stück, das sich in wenig günstigem Zustand befindet, vielleicht schwer, es mit dem Berliner Lazarus zusammenzubringen; jedoch sprechen

die Übereinstimmungen doch laut genug. Vielleicht ist dieser Judaskuß identisch mit einer Tafel des 1670 im Glogauer Dom erwähnten Altars von der Hand des „weltberühmten Malers Albrecht". Dieses 1476 gemalte Werk enthielt — wie der Verfasser nach Niederschrift des Kapitels las — eine Darstellung des Judaskusses. Ob zu dem Münchener Bild und der Auferstehung Christi auch die Grisaillen in der Pinakothek und im Gotischen Haus zu Wörlitz gehören, scheint einstweilen noch sehr fraglich. Bei den Grisaillen stimmen die Maße nicht, und die Übereinstimmung in der malerischen Ausführung ist ziemlich gering. Was nun den Verfasser in seiner Meinung bestärkt, daß wir es in den für Bouts nicht genug altertümlichen Tafeln von München und Nürnberg mit einem Werke des Ouwater zu tun haben, sind die Landschaften, die unter allen der altniederländischen Malerschule zu den schönsten gehören. Selbst beim gegenwärtigen unvorteilhaften Aussehen des Münchener Judaskusses erkennt man noch die seltene Wirkungskraft der Stimmung und die zumal für jene Zeit außerordentlich große Fähigkeit, das Licht zu variieren. Wenn schon der Berliner Lazarus in dieser Hinsicht ganz aus der sonstigen Neutralität der bei den Altniederländern üblichen Beleuchtung herausgeht, so ist das bei der Münchener Gefangennehmung Christi noch mehr der Fall.

Die Szene geht bei blauer Nacht im milden Mondenschein vor sich und zugleich beim scharfen Licht der Fackel, die in der Mitte der Hauptgruppe des Vordergrundes von einem der gepanzerten Häscher hoch gehalten wird. Das gibt eine Fülle von vielseitig durchgeführten Beleuchtungseffekten, die zu einer reichen Abwechselung der Farbe führt. Das Starre des alten Kolorits, wo nur wenige Grundfarben in steter Wiederkehr verwendet werden, ist durch eine sehr feinfühlig abgewandelte Vielfältigkeit ersetzt. Den Grundton aber für diese ganze reiche Farbenstimmung bietet die blaue Mondnacht. Die Landschaft ist zwar noch nicht das Hauptmoment des Bildes. Die Erzählung, wegen der das Gemälde geschaffen wurde, bedeutet ja im ganzen 15. Jahrhundert immer noch mehr als jede andere Rücksicht. Die Landschaft schafft trotzdem bereits die Basis für die koloristische Bildwirkung. Wenn man ihren Einfluß in dieser Hinsicht selbst noch im Vordergrunde

lebhaft spürt, so ist ihr natürlich im Hintergrunde, wo ihr Reich beginnt, auch wirklich alle Herrschaft gegeben. Die Figuren stehen hier gewissermaßen unter ihrem Bann. Sie erzählen nicht mehr, sondern sie spielen beinahe die gleiche Rolle wie die Bäume und Felsen. Sie werden ganz in den Kolorismus des Hintergrundes einbezogen und sind fast nur noch als farbige Flecken verwendet. Das schließt natürlich nicht aus, daß der Künstler sie noch in klarer Zeichnung anlegt.

JOSSE VAN GENT

DIE altniederländische Malerei war während des ganzen 15. Jahrhunderts in Italien sehr angesehen. Zahlreiche Nachrichten und Inventarnotizen beweisen uns, daß die Italiener für die großen Vorzüge der flandrischen Kunst ein offenes Auge hatten, und daß schon damals, gerade wie noch heute, die niederländische Herkunft ihnen ein Bild besonders wertvoll machte. Im allgemeinen scheint es nun, daß sie sich in der frühesten Zeit mit dem Import der Gemälde begnügten. Die Maler selbst riefen sie nicht ins Land, während sie doch sonst nordische Architekten, Bildhauer und Kunsthandwerker gerne zu sich kommen ließen. Auf der Wanderschaft werden ja viele Niederländer nach Italien gekommen sein, und es sind gewiß auch manche von ihnen im Süden geblieben; aber das scheinen lauter unbedeutende Techniker gewesen zu sein. Die Wanderung niederländischer Künstler von Rang und Bedeutung nach Italien beginnt erst im 16. Jahrhundert häufig zu werden; dann bildet sie allerdings auch ein bestimmendes Moment in der Situation der italienischen Kunst. Aus dem 15. Jahrhundert ist uns nur ein Fall näher bekannt, wo ein angesehener niederländischer Maler sich wenigstens für einige Zeit nach Italien begeben hat, um dort seine Kunst auszuüben. Es mag aber sein, daß sich unter den mit dem Namen Alemannus versehenen Künstlern, von denen uns zahlreiche Urkunden und Bilderinschriften erzählen, mancher Niederländer befunden hat; denn Alemannus bedeutete damals nicht nur den Deutschen, sondern auch den Niederländer.

Der eine erwähnte Fall betrifft Josse van Gent. Der Künstler muß ein angesehener Mann gewesen sein; denn man nannte in seiner Heimat noch im 17. Jahrhundert seinen Namen mit Achtung. Allerdings wußte man dortmals nichts Genaues über ihn und reihte ihn, offenbar nur vermutungsweise, unter die Schüler des Hubert van Eyck. Dagegen treffen wir ihn in italienischen Urkunden während der Jahre 1474 und 1475. Aus diesen geht hervor, daß er für die Korpus-Christi Bruderschaft in Urbino ein in der Kirche der heiligen Agatha aufgestelltes Abendmahl malte, und es scheint sogar, daß dieser Auftrag bereits im Jahre 1468 an ihn ergangen ist. Da auf diesem

heute noch erhaltenen Gemälde ein Porträt des Herzogs Federico von Urbino vorkommt und der Herzog, wie wir wissen, auch an der Zahlung des ziemlich hohen Preises, der für die Tafel festgesetzt war, sich beteiligt hatte, so wird der Künstler wohl zu ihm in Beziehungen gestanden haben. Dadurch wird es nun wahrscheinlich, um nicht zu sagen gewiß, daß wir in Josse van Gent jenen flandrischen Maler erkennen dürfen, der laut einem sehr zuverlässigen Berichte gerade damals vom Herzog nach Urbino gerufen wurde. Der berühmte Florentiner Buchhändler und Schriftsteller Vespasiano da Bisticci berichtet uns nämlich, daß zur Ausschmückung seines stolzen Palastes Federico von Urbino aus Flandern mehrere Teppichweber und auch einen Maler berufen habe, und er macht dabei die interessante Bemerkung, daß der Herzog das tat, weil er in Italien keinen Künstler zu finden wußte, der die Ölmalerei hinreichend gut verstand. Wenn man daraus einerseits einen Schluß auf die hohe Wertschätzung ziehen darf, deren sich die niederländische Technik bei so kunstverständigen Italienern wie Federico erfreute, so sieht man anderseits auch, daß namhafte niederländische Künstler damals in Italien nicht, oder äußerst vereinzelt anwesend gewesen sein müssen; denn sonst hätte der Herzog nach damaliger Sitte sich einen solchen Niederländer aus der betreffenden italienischen Stadt kommen lassen, und er hätte sich nicht nach Flandern zu wenden brauchen.

Das Abendmahl des Josse ist in die dortige Galerie gekommen und restauriert worden, befindet sich aber in einem wenig günstigen Zustand, der die künstlerische Handschrift des Malers nicht erkennen läßt. Die Anordnung spricht jedoch noch deutlich genug. Nach Art der altniederländischen Bilder ist der Schauplatz der Szene ein Kirchenchor, der in seiner überaus einfachen Haltung lebhaft an Jan van Eyck erinnert. Die Handlung wird in ungewöhnlicher Weise so dargestellt, daß die Apostel ihre Plätze verlassen haben und teils neben Christus niederknieen, teils noch stehend ihn erwarten. Christus schreitet in wenig geschickter und gerade dadurch um so mehr auffallender Bewegung von Jünger zu Jünger, um ihnen die Hostie zu reichen. Er ist soeben an der Mitte des Tisches angelangt. Daraus ergibt sich ganz von selbst die Teilung zwischen der Gruppe erstens derer, die das Abendmahl schon

empfangen haben und in tiefster Andacht sich in das Geheimnis versenken, und zweitens jener, die des gnadenvollen Wunders noch harren. Die Komposition gliedert sich, was für die Stellung Josses van Gent sehr wichtig ist, außerdem aber auch noch nach der Haltung der Anwesenden. Rechts steht der Herzog Federico mit dem türkischen Gesandten, der damals an seinem Hofe weilte; ihm dient als Gegengewicht auf der anderen Seite die Gruppe jener Jünger, die noch nicht niedergekniet sind. So steigt zu beiden Seiten von Jesus die Gruppierung von den knienden zu den stehenden Figuren hinauf, und beide Hälften der Komposition schließen sich ringförmig gegen die Mitte des Hintergrundes.

Ein derartiges Arrangement sieht für niederländische Kunst fast zu regelmäßig aus; aber man muß es nur mit dem der Mittelgruppe der Anbetung des Lammes auf dem Genter Altar vergleichen, um die reine niederländische Tradition hier wieder zu erkennen. Das ist deswegen so wichtig, weil man bei Josse auch sonst die Neigung zu ausgeglichener Ebenmäßigkeit findet, die man für italienisch hielt.

Nach der Aussage des Vespasiano da Bisticci hat jener vom Herzog an seinen Hof berufene Künstler, den wir mit Bestimmtheit für den Josse van Gent hatten erkennen dürfen, ein Bildnis der Herzogin und dann für des Federico Studio eine Anzahl von Idealbildnissen berühmter Philosophen und Schriftsteller, endlich auch ein so naturwahres Porträt des Herzogs gemalt, daß „ihm nichts als der Atem fehlte“. Nach den bestimmten Aussagen des mit den Verhältnissen von Urbino so wohl vertrauten Vespasiano kann kein Zweifel bestehen, daß diese Bilder wirklich von dem Niederländer gemalt waren; vor allem wird man ihm das Porträt des Herzogs mit Sicherheit zuweisen dürfen. Mit Ausnahme des Bildnisses der Herzogin sind sie noch nachweisbar. Vierzehn der Idealporträts gelangten in den Louvre, und die vierzehn anderen nebst dem Porträt des Herzogs kamen in die Sammlung Barbarini nach Rom.

In beiden Sammlungen wurden diese Werke bis vor kurzem fast unbestritten dem Melozzo da Forli zugeschrieben, der in Urbino zu Josses Zeit tätig gewesen ist. Auch hier ist der Erhaltungszustand so übel, daß die Handschrift des Künstlers, besonders aber der Farbencharakter nicht gut zu erkennen

ist. Außerdem kommt eine offenkundige Kreuzung von italienischer und niederländischer Kunst in Betracht. Josse hatte achtundzwanzig Bildnisse von berühmten Schriftstellern des Altertums und des Mittelalters zu malen. Er war zur Lösung dieser Aufgabe selbstverständlich auf italienische Vorbilder angewiesen, zumal in den Fällen, wo es sich um Männer wie Petrarca, Dante, Bessarion usw. handelte. Dadurch wird es nicht leicht, den niederländischen Charakter der Malerei klar zu erkennen. Aber er ist doch festzustellen, und zwar am sichersten bei dem Porträt Federicos, das ja auch Vespasianos ausdrückliches Zeugnis für sich hat. Der Herzog ist lebensgroß in seinem Studierzimmer sitzend dargestellt. Er trägt die schimmernde Rüstung, bei ihm ist sein Kind, und im weiten Gemach ist eine Fülle von Beiwerk an Büchern, Waffen und Geräten angehäuft. Alles Stoffliche weist mit Sicherheit auf einen niederländischen Künstler hin und in seiner noch sehr strengen, altertümlichen Behandlung sogar auf einen Künstler, der der alten Eyckischen Zeit näher stand, als man nach dem Datum der Ausführung schließen möchte. Hierfür ist besonders die Rüstung charakteristisch, die, gerade wie bei Eyck und entgegen der späteren Sitte, die Umgebung nur sehr unvollkommen reflektiert. Das Kind des Herzogs erinnert übrigens lebhaft an die Kinderbildnisse vom Portinari-Altar des Hugo van der Goes.

Die Auffassung des Porträts ist etwas spießbürgerlich, die Formen sind ganz gut, sogar korrekt herausgearbeitet; aber ein hoher künstlerischer Geist offenbart sich hier nicht. Um so lehrreicher wirkt dann die Tatsache, daß die italienische Malerei — abgesehen von Mantegnas Fresken im Mantuaner Schloß — auf dem Gebiet des Porträts diesem Bildnis damals nichts Gleichwertiges entgegenstellen kann, soweit die Treue in Frage kommt. Selbst die berühmten Bildnisse des Herzogs in Florenz und Mailand, die Piero della Francesca gemalt hat, halten in dieser Hinsicht den Vergleich nicht aus. Sie sind größer im Stil, aber haben nicht die gleiche Ausführlichkeit der Formenbehandlung und nicht jene staunenswerte Sicherheit im Stofflichen, die eben einen Hauptvorzug der Niederländer ausmacht. Auffallend ist nun aber auch gerade gegenüber Piero della Francesca, der doch ein gelehrter Kenner der Perspektive war, die schlagende Drastik der Modellierung und der Raumbehandlung. Die

Art, wie Josse van Gent um den Herzog eine Menge wahllosen Beiwerkes anhäufte, gibt dem Bild etwas echt niederländisch Genremäßiges; aber sie hilft auch zu einer frappanten Anschaulichkeit der Situation und des Raumes. Der Künstler hat ein durchaus sachliches, positives Bildnis geschaffen, das uns die große Bewunderung verstehen läßt, die aus Vespasianos Bericht herausklingt und wohl auch am Hofe des Herzogs herrschte. Federico war gut beraten, als man ihm den Josse van Gent empfahl.

Die Idealporträts sind noch sämtlich erhalten; es sind ihrer achtundzwanzig. Sie waren im Studierzimmer neben der Bibliothek im Wandgetäfel eingelassen und mögen in ihrer ehemals glänzenden niederländischen Farbe ein ausgezeichneter Wandschmuck gewesen sein. Sie sind auch offenbar von den italienischen Künstlern hochgeschätzt worden, wie die Nachzeichnungen des bekannten venezianischen Skizzenbuches beweisen, die allerdings sehr oberflächlich sind. Wenn wir aber von dieser teilweise prachtvollen und sehr abwechselungsreichen Stoffmalerei absehen, bleibt wenig genug des Erfreulichen übrig. Derselbe Künstler, der im Porträt so zuverlässig, allerdings nicht sehr geistvoll war, ist an der Aufgabe, die Bildnisse von Männern der Vergangenheit zu malen, traurig gescheitert. Überall erkennt man die Erinnerungen aus seiner heimatlichen Schule, besonders die an Jan van Eyck; aber man sieht auch, daß er diese Erinnerungen rezeptmäßig verwertet. So treu er die Formen des Herzogs nachbildete, so unfähig war er, die Idealbildnisse lebendig und glaubhaft zu gestalten. Wenn schon bei jenem Bildnis das Beiwerk nicht gut geordnet angebracht war, so ist hier nun alles mehr oder weniger haltlos.

In neuerer Zeit werden dem Josse van Gent nun noch vier weitere Gemälde zugeschrieben, die auch aus dem Palast von Urbino stammen und früher als Arbeiten des Melozzo da Forli galten. Sie sind der Rest von einem Zyklus der in sieben Tafeln das Trivium und Quadrivium darstellte. Zwei davon, die Dialektik und Astronomie, befinden sich in der Berliner, zwei andere, die Musik und Rhetorik, in der Londoner Galerie. Über den Gemälden lief eine Inschrift, die zum Teil noch auf ihnen erhalten ist und die hier nach *Laurentius Schraderus: Monumenta Italia* (1592) zitiert wird: *Fridericus Montefeltrius Urbini Dux montis Ferretri et Durantis comes, Serenissimi Regis*

Siciliae Capitaneus generalis, sanctaeque R. E. Confalonerius. MCCCCLXXVI. Diese Jahreszahl, für die von Schmarsow, der die volle Inschrift nicht kannte und nach ihm vom Berliner Katalog vermutungsweise 1474 oder 1475 gesetzt wird, gibt wohl den *Terminus ante quem* die sämtlichen hier besprochenen Arbeiten Josses für den Herzog gemacht wurden. Die allegorischen Figuren der Wissenschaften sitzen in prunkvollem italienischen Kostüm auf hohem Thron, an dessen Stufen je ein vornehmer Mann vom Urbinater Hof kniet. Auch hier ist der schlechte Erhaltungszustand wiederum dem Urteil sehr hinderlich. Dem Künstler waren jedenfalls von irgendeinem italienischen Gelehrten genaue Dispositionen gegeben worden, vielleicht hat er auch Zeichnungen eines italienischen Künstlers als Vorlage bekommen. So mischt sich romanischer Stil und niederländische Bravour der Technik zu einer heute schwer zu analysierenden Einheit. Die Ähnlichkeit der Porträts mit dem des Herzogs im Palazzo Barbarini, die prächtige Durchbildung des Beiwerks an Büchern, Instrumenten, Schmucksachen, kostbaren Stoffen usw. machen es höchst wahrscheinlich, daß wir hier Arbeiten des Josse van Gent vor uns haben, und zwar seine besten. In diesen allegorischen Gestalten waltet so viel holde, mitunter freilich zu schüchterne Anmut, daß man den trockenen Meister der Philosophenporträts ihrer gar nicht für fähig halten möchte; aber sie sind auch so bestimmt gehalten, daß nach den gesicherten Arbeiten des Melozzo da Forli dieser in viel allgemeineren Formen arbeitende Künstler nicht ihr Urheber sein kann.

Die Künstler, die der Verfasser als die zweite Generation der Altniederländer zusammenfassen möchte, sind nicht sehr zahlreich, und ganz sicher greifbar ragt aus ihnen nur Hugo van der Goes empor. Das Bild der Entwickelung, das sich aber bei ihnen zeichnen läßt, ist doch reicher, als man zunächst glauben möchte. Welch eine Distanz zwischen den Bildnissen des Josse van Gent und denen des Hugo van der Goes, und wie gut paßt zu beiden das Stifterporträt, das auf dem Hippolytus-Altar der Meister der Perle von Brabant gemalt hat, das erste Porträt von intimer, persönlicher Auffassung. Von Adam und Eva des Genter Altars bis zu den Stammeltern des Hugo van der Goes auf dem Wiener Altärchen ist ein weiter Schritt. Der alten statuarischen

Kunst folgt ein Stil, der schon das Zierliche zu bilden wußte, wenn er auch nicht verlernt hat, noch in monumentaler Haltung zu arbeiten. Die Kunst fängt an lebendiger zu werden, sie geht aus der Kirche heraus und schafft in der Begegnung des David und der Abigail, in den Genreszenen des Römischen Altars von Aelbert van Ouwater bereits die Vorläufer eines pikant erzählenden neuen Stils, dessen Hauptmeister der größte Künstler der dritten Generation, Hans Memling, geworden ist.

HANS MEMLING

JAN VAN EYCK und seine Zeitgenossen hatten im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts in die nordische Malerei den Realismus mit außerordentlicher Kraft und, der Zeit entsprechend, mit herber Strenge eingeführt. Was sie lehrten und übten, das verdankten sie sich selbst, und so hat ihr Stil eine Größe der Selbständigkeit, die wahrhaft imposant wirkt. Er erhebt sich zu einer Schönheit, die ihresgleichen nicht oft in der Kunstgeschichte gefunden hat, und gewiß bringt er, in jedem Sinne des Wortes, das Wertvollste der ganzen Bewegung hervor. Diese Meister haben offenbar eine ungemein rege Tätigkeit ausgelöst, so daß schon nach wenig Dezennien das, was sie sich mühsam errungen hatten, innerhalb einer ausgedehnten Schule verbreitet war.

Die Lehren der Schulbegründer wurden durch die unmittelbaren Nachfolger, das heißt durch die Künstler der zweiten Generation der altniederländischen Malerei, in bedächtiger Konsequenz weiterentwickelt. Die Technik und der Vortrag wurden der Härten entkleidet, die in den ersten Zeiten nicht zu vermeiden gewesen waren; es kamen auch gewisse Verbesserungen, besonders in Sachen der Perspektive und Komposition, und endlich ist zu spüren, daß der Geschmack vielfach leichter und freier geworden war. Aus dem heraus bildete nun aber die dritte Generation einen neuen Stil, der sich von dem der Schulbegründer wesentlich unterscheidet.

Die altertümliche Strenge macht bei ihnen einem graziösen Fluß der Linien Platz, an Stelle der herben Größe tritt eine entzückende Liebenswürdigkeit, und für das etwas gewalttätige Betonen der einzelnen Motive kommt ein generalisierendes Zusammenziehen in Form und schließlich auch in Farbe. Durch all diese Momente aber wurde eine Zersetzung der altniederländischen Schule herbeigeführt.

Der Hauptmeister der dritten Generation trägt deutschen Namen. Hans Memling stammt nach einer vor nicht langer Zeit aufgefundenen Notiz, die in das 15. Jahrhundert, also noch in des Künstlers Zeit selbst zurückgeht, aus dem Gebiet der Diözese Mainz. Und da es einen Ort Mömlingen in der Nähe von Aschaffenburg gibt, so haben wir allen Grund anzunehmen, daß er dort

geboren wurde und nicht von dem Orte Memelynck in der Nähe von Alkmaar in Holland stammte. Sein Geburtsdatum ist nicht überliefert, doch wird es gegen 1440 anzusetzen sein, da seine ersten, heute nachweisbaren Gemälde kurz vor 1470 entstanden sind und bei aller Größe der Kunstfertigkeit, im Vergleich zu seinen späteren Arbeiten, eine gewisse Jugendlichkeit verraten.

Urkundlich nachweisbar ist Memling zuerst im Jahre 1478, dann folgen eine Reihe von Angaben über Werke seiner Hand und seine Familienverhältnisse bis zu der Nachricht, daß er am 11. August 1494 in Brügge gestorben ist. Dort wurde er im Kirchhof von Sankt Ägidius begraben. Die Gildenverzeichnisse führen Memlings Namen nicht, woraus der Schluß gezogen wurde, daß er im Dienste Karls des Kühnen gestanden hat und durch diese Hofstellung davon befreit war, sich in die Gilde aufnehmen zu lassen. Aus verschiedenen Nachrichten geht ferner hervor, daß Memling sehr wohlhabend gewesen ist.

In älterer Zeit wurde Rogier van der Weyden als Memlings Lehrer betrachtet, und zwar auf Grund alter, aber sehr unsicherer Nachrichten, und weil man zwischen ihren Arbeiten ziemlich starke Ähnlichkeiten zu bemerken glaubte. Die wichtigste der zugunsten dieser Annahme sprechenden Nachrichten ist eine Notiz im Inventar Margarethens, der Statthalterin der Niederlande, wo von einem Gemälde die Rede ist, an dem Rogier van der Weyden und maistre Hans gearbeitet haben.

Falls diese Angabe richtig ist, würde sie die Möglichkeit eines Zusammenhanges zwischen den beiden Künstlern nicht unwahrscheinlich machen. Aber gerade das Moment, daß Memling Rogiers Schüler gewesen sei, würde durch sie nicht gestützt werden; denn die Arbeiten, die der Lehrling oder Geselle in des Meisters Atelier machte, gingen selbst dann unter des Meisters Namen, wenn dieser wenig oder auch gar nicht an ihr beteiligt war. Was Memling in Rogiers Atelier ausgeführt haben könnte, das würde voraussichtlich unter des Lehrers Namen gegangen sein. So ist mit der Wahrscheinlichkeit zu rechnen, daß es sich in dem vom Inventar erwähnten Gemälde um eine Arbeit von der Hand Rogiers handelt, die durch Memling irgendwie vollendet oder durch Anbringen von Flügeln ergänzt wurde. In diesem Falle wäre es

natürlich nicht erlaubt, einen Schluß auf das Verhältnis der beiden Künstler zueinander zu ziehen. Eine andere Notiz meldet uns, daß Rogier im Jahre 1459 einen gewissen „Hayne, jone paintre“ als Gesellen hatte. In diesem Hayne hat man den jungen Hans Memling erkennen wollen, aber die Annahme hat so wenig für sich, daß sie nicht gut diskutiert werden kann.

Wenn aus Memlings Gemälden erkannt werden soll, bei welchem Meister er gelernt hat, so weisen die Spuren hauptsächlich auf Dirk Bouts, und zwar tritt die Verwandtschaft mit dessen Stil ganz besonders deutlich in einem Werk hervor, das wir nach Weales Forschungen als ein Frühwerk des Künstlers ansehen müssen. Es ist das ein Triptychon in der Galerie von Chatsworth, im Besitz des Herzogs von Devonshire.

Nach den Wappen wurde der Altar von Sir John Donne of Kidwelly gestiftet, der 1469 gestorben ist. Da der Stifter den ihm 1461 verliehenen Hausorden Eduards IV. trägt, ist der Altar zwischen 1461—1469 anzusetzen, und Weale bringt noch sehr beachtenswerte Gründe dafür bei, daß wohl 1468 das Entstehungsjahr sei.

Das sehr schöne Bild war eine Hauptzierde der dem Memling gewidmeten Abteilung auf der Brügger altniederländischen Ausstellung und bewährte sich dort als eine zweifellos eigenhändige Arbeit des Meisters, wofür es ja auch schon längst gegolten hatte, obwohl keine urkundlichen Nachrichten diese Taufe unterstützen.

Das Mittelstück des Triptychons von Chatsworth stellt in offener Säulenhalle die Madonna unter dem Baldachin sitzend dar. Sie hält in der einen Hand das aufgeschlagene Gebetbuch und stützt mit der andern das auf ihrem Schoße sitzende Jesuskind. Zu beiden Seiten stehen geflügelte Engel mit Musikinstrumenten; vor ihr knieen Sir Donne mit seiner Frau und Tochter, wobei beide Stifter in auffallender, aber doch nicht ganz ungewöhnlicher Weise durch weibliche Heiligen patronisiert werden. Im Hintergrund öffnet sich der Blick auf eine weite Landschaft. Auf dem rechten Flügel steht in einem sonnigen, gotischen Raum Johannes Evangelista mit dem Kelch in der Hand, und auf dem linken Flügel steht ebenfalls im sonnigen Raum Johannes Baptista mit dem Lamm auf dem Arm.

Hinter Johannes Baptista blickt, an eine Säule gelehnt, zu der heiligen Szene ein junger Mann mit hoher, spitziger Mütze hinüber, in dem man Memlings Selbstbildnis zu erkennen glaubt, eine Annahme, die nicht bewiesen werden kann, aber doch wohl richtig sein mag. Auf den Außenflügeln sind links der heilige Christophorus und rechts der heilige Antonius dargestellt.

Die Komposition des Altares zieht in einer bis dahin für die altniederländische Malerei noch nicht zu beobachtenden Weise die Flügel höchst energisch mit dem Mittelstück zu einer einheitlichen Wirkung zusammen. Man hatte wohl schon früher in der Linienführung der Landschaften Rücksicht darauf genommen, daß die Seitenteile mit dem Hauptbild korrespondieren, aber noch niemals ist so sehr wie in dem vorliegenden Fall das ganze Werk als räumliche und kompositionelle Einheit gefaßt worden.

Noch immer dürfte man ja die einzelnen Teile voneinander trennen, und es würde ein jeder für sich bestehen können, aber ihren rechten Wert erhalten sie doch erst durch ihre Verbindung. Das wird besonders im malerischen Sinne ausgenützt und wird wichtig dadurch, daß der Beschauer mit einem Blick die ganze Komposition umfaßt. Wir stehen schon hart vor der Zeit, wo die Künstler sich von dem Banne des vielflügeligen Altargemäldes befreien und im Sinne der Renaissance ihr Thema auf einer einzigen Tafel behandeln.

Mit dieser Einheit der Bildwirkung hängt die sehr fortgeschrittene Raumbehandlung aufs engste zusammen, die offenbar von den durch Dirk Bouts gegebenen Anregungen ausgeht und mit der teppichartigen, die Figuren auf den vorderen Bildrand stellenden Art Rogiers van der Weyden nicht in Einklang zu bringen ist. Die Vielfältigkeit der perspektivischen Durchblicke nach hinten, nach rechts und links erinnern ebenfalls sehr stark an die Raumbehandlung des Löwener Sakramentsaltars von Bouts, und vor allem deutlich wird der Zusammenhang der beiden Künstler in der Art, wie Memling die einzeln stehenden Figuren verhältnismäßig weit in den Raum zurücktreten läßt.

Man möchte beinahe sagen, daß er sie in Atmosphäre einhüllt, und gerade dadurch unterscheidet sich sein Stil von der luftlosen Art des Rogiers van der

Weyden. Wenn nun auch die Abhängigkeit Memlings von Dirk Bouts in solchen Fragen dem Verfasser sicher zu stehen scheint, so ist doch ein bedeutender Fortschritt selbst diesem Künstler gegenüber nicht zu verkennen. Memling arbeitet mit einer viel größeren Anschaulichkeit und Leichtigkeit. Die Figuren sind bei ihm nicht mehr so altertümlich isolierend behandelt und stehen in einem viel geschmeidigeren Zusammenhang untereinander. Die Anordnung ist natürlicher geworden.

Die Landschaft zeigt den gleichen Fortschritt. Sie ist noch immer, wie in der ganzen Schule, als dekorative Ausgestaltung des Hintergrundes gedacht, aber sie reiht sich an den Vordergrund so ungezwungen und so natürlich an, daß sie nicht mehr als ein einzelner Faktor und vor allem nicht als eine virtuose Beigabe erscheint.

In den Typen der männlichen Heiligen, in dem langgezogenen Oval des Antlitzes der weiblichen Gestalten, seien es nun heilige oder weltliche Personen, wird der Zusammenhang mit den Gestalten des Dirk Bouts und seiner wenig scharf akzentuierenden Art ebenfalls ganz klar deutlich. Besonders Johannes Evangelista scheint mit dem etwas rundlich behandelten und dabei doch knochigen Kopf ein direkter Abkömmling von dem männlichen Ideal des Bouts zu sein. Ferner stimmen die musizierenden Engel in Haltung und Typus so sehr zu der früher dem Dirk Bouts selbst zugeschriebenen Krönung Mariä in der Galerie der Wiener Akademie, daß sie für die Untersuchung der Herkunft von Memlings Stil von besonderer Bedeutung sind. Bemerkenswert ist endlich der etwas schläfrige, mitunter beinahe sogar verdrossene Ausdruck der Heiligen, der aus Rogiers Schule nicht gut erklärt werden kann, aber sehr verständlich wird, wenn man sich der wenig entwickelten Figuren des Dirk Bouts erinnert. Nur muß hier dem älteren Künstler der Vorzug einer bei weitem größeren und stärker wirkenden Innerlichkeit zugestanden werden.

Die von Weale vorgeschlagene Datierung auf 1468 rückt das Triptychon ziemlich nahe gegen den Anfang von Memlings Tätigkeit. Dazu stimmt nun die noch nicht besonders freie Vortragsweise sehr gut. Man spürt überall eine gewisse Zaghaftigkeit, die nicht etwa auf Schwäche beruht, sondern im vor-

liegenden Falle sich am besten aus dem Charakter einer frühen Arbeit erklären läßt. Ganz deutlich wird diese jugendliche Befangenheit in der Zeichnung des Stifterporträts, die den Versuch macht, die feinen Züge individuell und scharf wiederzugeben, aber schließlich doch immer wieder zerfließt. Dann ist auch im Vordergrund des Mittelstückes eine Unklarheit in der Raumbehandlung zu bemerken. Memling hat den Boden links und rechts vom Thron Mariä durch je eine Stufe gegliedert, diese aber nicht gegen den Vordergrund fortlaufen lassen, so daß eine störende, unorganische Wirkung entsteht.

Da der Altar für Memlings Jugend in Anspruch genommen werden darf, so entsteht die sehr interessante Frage, ob gar keine Spuren von des Künstlers deutscher Abkunft zu erkennen seien. Leider läßt sich jedoch mit zweifelloser Sicherheit gar nichts feststellen, was auf deutsche Kunstübung zurückginge. Die ganze Farbentechnik und die Formensprache sind niederländisch, und alles, was sich in dem Altar an Neuem gegenüber den bis jetzt behandelten Bildern findet, ist nur als folgerichtige Entwickelung der Eigenart der älteren niederländischen Schule aufzufassen.

Zwei Momente jedoch kommen für die Annahme einer etwaigen Erziehung in einem deutschen Atelier in Betracht: ein seltsamer grauer, fast weißlicher Ton der Farbe, der vielleicht eine letzte Erinnerung an das übermäßige Verwenden von Weiß in der niederrheinischen Schule ist; ferner aber jene Holdseligkeit der Empfindung und jenes graziöse Wesen, das für Memlings Kunst in all ihren Entwicklungsstadien bezeichnend ist und das sehr gut als deutsche Eigenschaft erklärt werden kann.

Die niederländische Malerei ist ja der deutschen mit Ausnahme des letzten Jahrzehntes vom 15. Jahrhundert technisch und künstlerisch weit überlegen gewesen, aber sie hat nur selten jene Innigkeit erreicht, die bei den Deutschen sich von den Madonnen des sogenannten Meisters Wilhelm bis zu denen von Albrecht Dürer immer wieder findet. Es ist leicht möglich, daß die berühmte Grazie von Memlings Stil zu erklären ist aus einer Verbindung des starken deutschen Dranges nach poetischer Gestaltung mit der niederländischen Technik und Sicherheit der formalen Ausführung.

Im letzten Grund läßt sich Memlings Anmut aber doch als ein notwendiger Abschluß der künstlerischen Entwickelung der altniederländischen Malerei selbst erklären. Der Strenge der alten Zeit mußte die geschmackvolle Eleganz der späteren folgen, nach einem Gesetz, das sich in allen künstlerischen Schulen, von der Antike an bis auf unsere Zeit findet. Nur die Intensität und die Richtung auf das speziell „Minnigliche" mag vielleicht als deutsches Erbteil gelten dürfen.

Wenn nun die Arbeit des Triptychons von Chatsworth ein gewisses jugendliches Forschen und Tasten zeigt, so ist doch das Ganze eben auch der Ausfluß jugendlicher Tatkraft und der Fähigkeit, das Neue zu schaffen. Der Altar stellt innerhalb der altniederländischen Malerei nicht nur durch die geschlossene, auf Einheitlichkeit der bildmäßigen Wirkung hinzielende Anlage etwas noch nicht Dagewesenes dar, sondern er bringt auch eine schlanke Eleganz der Auffassung und mit ihr ein neues, höchst fruchtbares Element in die Kunst.

So zeigt sich Memling in dem frühen Werk schon als derjenige, der er in seinem ganzen Schaffen gewesen ist: der liebenswürdigste und delikateste aller altniederländischen Maler. Die berühmte innere Reinheit von Memlings Empfinden und Stil verbindet sich mit einem hochentwickelten Sinn für alle Reize des Kostüms und für jede Grazie der Bewegung. Frauen und junge Männer sind ihm daher am besten gelungen. Er ist in dieser Hinsicht der einzige, der sich neben van Eyck stellen darf.

In dasselbe Jahr, 1468, wird ein männliches Bildnis der Antwerpener Galerie gesetzt, das einen Italiener darstellt und früher dem Antonello da Messina zugeschrieben war. Da der Porträtierte mit einigem Nachdruck der Bewegung dem Beschauer eine Münze zeigt, so glaubt man in ihm einen italienischen Stempelschneider zu erkennen, der 1467 und 1468 in Flandern nachweisbar ist und wie Memling im Dienste Karls des Kühnen gestanden hat, Nicolò di Forzone Spinelli aus Arezzo.

Der Stil des Porträts hat in den schlanken Verhältnissen, die nicht allein aus den Körperformen des Dargestellten zu erklären sind, in der feinen, zeichnerischen Herausarbeitung der Züge viel Verwandtschaft mit dem Bild-

nis des Sir Donne auf dem Altar von Chatsworth. Auch hier zeigt sich Memling als Neuerer und als ein Meister der Komposition, der die einzelnen Glieder des Bildes zu starkem Ausdruck steigert und sie doch dem Ganzen kraftvoll unterordnet.

Jan van Eyck ging ja auch immer von dem Prinzip aus, den Einzelteil dem Ganzen unterzuordnen; aber er verlieh ihm nicht vorher jene Kraft, wie Memling das tut. Jan van Eyck kennt nur das organische Verhältnis der einzelnen Teile zueinander, das er nach ihrem Wert und ihrer Bedeutung bestimmt. Memling hat diese tiefe und gerechte Anschauung nicht. Ihm ist alles Detail gleichwertig, und darüber steht nur das Ensemble.

In der Art, wie Memling z. B. das Haar als kompakte Masse behandelt, ist er ein Vertreter der guten alten Zeit; aber in der Art, wie er einzelnen Löckchen ein freies, leichtes Spiel gestattet, führt er doch eine Lockerung des strengen Stils herbei. Das zeigt sich auch in der zierlichen Fältelung des um den Hals gelegten Tuches und in der sehr fein bewegten Linienführung der Silhouette, in der sich die Büste und der Kopf vom Hintergrund abheben.

Das Porträt selbst ist an sich auch noch in der alten Weise angeordnet, aber Memling gibt das Dreiviertelprofil nicht mehr in der rücksichtslosen Schärfe, die seit Eycks Zeiten üblich war, sondern dreht es um ein weniges zur Enfacehaltung und erreicht damit eine unmittelbarere, mehr persönliche Wirkung, die zu dem späterhin so sehr beliebten reinen Enfaceporträt hinüberleitet.

Es finden sich zwar schon vor Memling und namentlich im Bildnis von Eycks Frau auch Versuche, ein Enfaceporträt zu geben, aber es fehlt bei ihnen der Einschlag des Psychologischen, und vor allem fehlt die Verbindung des Dargestellten mit dem Publikum. Die alte Kunst nahm noch keinen Bezug auf die Meinung des Beschauers, die für sie gewissermaßen nicht existierte. Memling rechnet schon mit ihr.

Mit der dadurch gewonnenen größeren Unmittelbarkeit hängt die Art zusammen, wie das Porträt und die Landschaft gegeneinander gestellt sind. Die Büste macht beinahe den Eindruck, als sei die Persönlichkeit eben erst gewissermaßen aus einer Versenkung emporgestiegen, so daß sie, besonders in

der Behandlung des Rumpfes, der nicht mehr wie bei den Porträts der früheren Künstler abnorm klein gebildet ist, ein ganz neues Leben erhält.

Aber wenn einerseits der Akzent sehr stark auf das Bildnis fällt, so ist doch anderseits der Landschaft, die sich im Hintergrund so weit ausdehnt, eine gegen den früheren Stil sehr fortschrittliche Selbständigkeit verliehen. Sie dient nicht mehr als ein nur sparsam verwendetes dekoratives Element; der Beschauer darf sie nicht nur, wie vorher üblich, durch einen schmalen Ausblick genießen, sondern sie füllt den Hintergrund in seiner ganzen Breite aus und reicht durch eine sehr geschickte Überschneidung bis unmittelbar an den Dargestellten heran.

Dazu kommt endlich noch, daß der Himmel durch bewegte Wolkenmassen von großer koloristischer Mannigfaltigkeit noch weiteres Leben in das Bild führt. All dem gegenüber erscheint es nun wahrhaft bewundernswert, daß Memling die verschiedenen Teile der Komposition ruhig gegeneinander ins Gleichgewicht stellt und eine echt künstlerische Mäßigung des Effektes erzielt, die sich von allen den naheliegenden Ausschreitungen fernhält; bald nach ihm hört aber diese Zurückhaltung auf, und der Porträtstil fängt an unruhig und aufgeregt zu werden.

Im Jahre 1473 erbeutete der Danziger Kapitän Paul Beneke ein Schiff, das von Tommaso Portinari ausgerüstet war und von Brügge über London nach Italien gehen sollte. Es trug unter anderem ein von Memlings eigener Hand gemaltes Altarwerk, dessen Stifter nach Dr. Warburgs Forschungen der Florentiner Kaufherr Jacopo Tani und dessen Gattin Catarina waren.

So war also wohl das Gemälde, wie der große durch Hugo van der Goes für Tommaso Portinari gemalte Altar, für eine Florentiner Kirche bestimmt. Es wurde aber von dem kühnen Seemann der Marienkirche in Danzig geschenkt und ist nach mancherlei Irrfahrten dort noch heute in der nach ihm benannten Kapelle des Jüngsten Gerichtes zu sehen. Leider ist der Altar in schlechtem Licht aufgehängt und auch durch schlimme, aus alter Zeit stammende Übermalungen entstellt.

Das Bild stellt auf den drei Teilen der Innenseite das Jüngste Gericht dar. Die Mitteltafel zeigt oben Christus als Weltenrichter in der Glorie, von dem

Chor der Seligen umgeben. Unter ihm auf der Erde steht die zwar nicht überlebensgroß, aber riesig gedachte Figur des heiligen Michael mit der Wage der Gerechtigkeit. In der einen Schale kniet die nackte Figur des Gerechten, dessen Kopf auf eine in die Holztafel eingelassene Metallplatte gemalt und als Porträt charakterisiert ist, in der anderen hochaufsteigenden Schale liegt der krampfhaft gewundene nackte Leib des Sündigen. Links sieht man die Scharen der unbekleideten Gerechten, rechts aber das enggedrängte Gewimmel der ebenfalls nackten Verdammten. Im allgemeinen sind die Gestalten der Auferstehenden schon alle dem Grabe völlig entstiegen, nur sehr wenige befreien sich eben von der engen Haft der Erde.

Der linke Flügel zeigt in seiner sehr gedrängten Schmalheit den Aufstieg der Seligen in das Paradies. Unten empfängt sie der heilige Petrus, wie sie eben die wenigen Stufen einer breiten Treppe in frommer, teilweise scheuer Andacht hinansteigen, oben werden sie von Engeln durch die offen stehenden Pforten eines prächtigen gotischen Portals in das Reich der ewigen Herrlichkeit eingelassen. Der rechte Flügel stellt den Sturz der Verdammten dar, die in sehr mannigfaltiger Bewegung durch Teufel in die hochaufschlagenden Flammen der Hölle gerissen werden.

Der Danziger Altar wird gewöhnlich in nahe Abhängigkeit von Rogiers Jüngstem Gericht in Beaune gesetzt. Die Ähnlichkeiten, die wirklich zu konstatieren sind, können jedoch nur durch die Gleichartigkeit des Sujets und dadurch erklärt werden, daß eben beide Werke noch im 15. Jahrhundert in Belgien entstanden sind. Sie haben aber viel weniger zu bedeuten, als die vielen Unterschiede. Memlings Altar ist in jeder Hinsicht von Rogiers großem Werke durchaus unabhängig, und zwar sowohl in bezug auf die Komposition, als auch in der Behandlung der einzelnen Teile. Er hat allen Anspruch auf vollkommene Selbständigkeit. Nur im weitesten Begriff der Schulgemeinschaft kann er mit dem Beauner Jüngsten Gericht zusammengestellt werden. Da erweist er sich aber als die ganz natürliche und konsequente Weiterführung dessen, was Rogier als Vertreter der älteren Richtung aufgeworfen und nicht ganz gelöst hatte.

Die Hauptabweichung und der Hauptfortschritt finden sich in der Komposition. Während beim Beauner Altar die Bildfläche in viele einzelne Teile

zerlegt war, während dort zwischen Flügeln und Mittelstück keine rechte Einheit hergestellt war, und während dort vor allem zwischen den in überirdischen Regionen befindlichen Personen und den auf der Erde vor sich gehenden Szenen gar kein plausibles Verhältnis hergestellt war, so ist hier die gesamte Bildfläche der drei Tafeln des Mittelstückes und der Flügel in ein beinahe vollkommenes, durch feine überleitende Linien verdeutlichtes Gleichgewicht gebracht.

Der Chor der Seligen, der bei Rogier ganz unbestimmt im Raum schwebt, ist in sehr klaren und sachgemäßen Zusammenhang mit Christi Glorie gebracht. Der Erzengel Michael ragt nicht mehr so archaistisch und unglaublich groß vom Erdboden in den Himmelsraum. Die ganze Gestalt des Engels ist von Grund aus geändert; er trägt Rüstung, während er bei Rogier das Idealgewand der Engel hat; statt des etwas erschreckend starren Charakters ist er mit jener allerdings nicht ganz lebensvollen Schönheit gebildet, die für Memling charakteristisch ist. Auch in allen Einzelheiten der Behandlung der sonstigen, damals noch unentbehrlichen Einzelmotive des Jüngsten Gerichts geht Memling im Sinne der späteren, bewegter arbeitenden Zeit von Rogiers archaischer Ruhe weit ab: so läßt er den Sünder in der Wagschale der Gerechtigkeit nicht knieen, sondern sich verzweiflungsvoll winden.

Diese wundervoll gezeichnete Figur des Sünders ist in ihrer auffallenden Bewegung und Beweglichkeit gewissermaßen das Symbol der Auffassung in jenen Partien des Bildes, die offenbar für Memling die wichtigsten waren. Über dem religiösen Motiv, dem er ja noch durchaus gerecht wird, steht ihm, der in späteren Jahren dann den Übergang zur Renaissance vermitteln sollte, bereits die Freude am nackten Menschen und an der frischen durchlaufend gezeichneten Bewegung. Darum hat er die bei Rogier noch zu beobachtende und für dessen Zeit durchaus charakteristische Sparsamkeit in der Verwendung der Akte aufgegeben und bedeckt die Tafel mit einer schier unübersehbaren Fülle von unbekleideten Menschen. Darum hat er auch, was dann auch von der Kunst des 16. Jahrhunderts übernommen wurde, das Motiv der eigentlichen Auferstehung vernachlässigt. Die Leiber, die noch halb in der Erde stecken, paßten ihm nicht, und er verwendet sie nur noch ganz vereinzelt.

Diese Auferstandenen sind nun auch noch in der Hauptsache wohl erhalten. Während nämlich besonders der obere Teil des Bildes und vor allem der Chor der Seligen im 18. Jahrhundert so übermalt wurde, daß Memlings Handschrift nicht mehr zu erkennen ist, liegt über diesen Akten nur eine dünne Schicht von fremder Farbe und allzugelb gewordenem Firnis; an ihnen kann man noch immer die blühende Schönheit der Originalgestaltung und die Umsicht des Künstlers, der massenhafte Korrekturen anbrachte, ganz deutlich beobachten.

Hier offenbart sich Memling als ein feinfühliger Zeichner ersten Ranges, und der Danziger Altar gehört in dieser Hinsicht unter seine allerbesten Arbeiten. Die Feinheit der Modellierung, die Geschmeidigkeit der Linienführung, die Eleganz der Haltung, die Milde der doch leuchtenden Farbe zeigen den Künstler hier schon in voller Reife und auf einer wesentlich höheren Stufe, als sie durch das Triptychon von Chatsworth charakterisiert wird.

Nun ist aber das Jüngste Gericht im Jahre 1473 bereits nach Danzig gekommen, wird also wohl zwischen den Jahren 1470—1472 gemalt sein, so daß wir diese Zeit als diejenige bezeichnen dürfen, wo der wohl noch junge Künstler in der Tätigkeit für das stolze, im Auftrage des Jacopo Tani gemachte Werk die unbeschränkte Herrschaft über die Technik und die vollkommene innere Freiheit erlangt hat. Noch spürt man hier die schöne Begeisterung der Jugend, sieht an den zahlreichen Korrekturen die Gewissenhaftigkeit, mit der er das schon Geschaffene immer wieder verbesserte; aber Meister im besten Sinne des Wortes ist er doch geworden, während er das umfangreiche Werk vollendete.

Auf den Außenseiten sieht man die halb lebensgroßen Porträts des knieenden Stifters und seiner Frau, die einstmals sehr fein gewesen zu sein scheinen, aber leider durch die Zeit und üble Restaurationen schwer gelitten haben.

Mit den drei bis jetzt besprochenen Werken haben wir eine sichere Grundlage zur Bestimmung von Memlings Jugendstil. Er hat gewiß schon damals eine umfangreiche Tätigkeit entfaltet; das läßt sich besonders aus dem raschen Fortschritt erschließen, der im Danziger Altar gegenüber dem Triptychon

des Sir Donne zu konstatieren ist. Wir haben darum allen Grund, unter der Menge der noch erhaltenen Gemälde des Künstlers zu suchen, ob nicht manche in diese frühere Zeit gehören.

Hierher gehört nun vor allem eine Madonna der Galerie Liechtenstein in Wien. Sie trägt das Datum 1472. Die Jahreszahl ist immer wieder angezweifelt worden, sieht aber so gut aus, daß sie für echt gehalten werden darf. Die schmale Tafel stellt die Madonna dar, die im weiten gotischen Gemach sich von der mit einem Baldachin überdachten Bank erhoben hat und aus dem Hintergrund des Zimmers nach vorn geschritten ist, wo ihr der heilige Antonius einen knieenden Stifter empfiehlt.

Das Motiv bedeutet eine interessante Neuerung innerhalb der altniederländischen Malerei, die aus der alten, archaischen Ruhe zu mehr Leben und reicherer Bewegung gelangt ist. Eine recht harmonische Verbindung der einzelnen Gestalten hat der Maler aber noch nicht erreicht. Er hat einen bemerkenswert kecken Anlauf genommen, ist aber nicht zu einem Ausgleich der verschiedenen Tendenzen gelangt.

Die Madonna steht trotz der frischen Erfindung des Motivs noch fast so statuarisch da, wie die Flügelfiguren auf dem Triptychon von Chatsworth. Eigentümlich berührt das Mißverhältnis ihrer Stellung zum Raum. Dieser ist an sich, soweit das Gemach allein in Betracht kommt, sehr klar und übersichtlich entwickelt, aber es ist nicht leicht möglich, die Gestalt der Madonna räumlich klar zu orientieren. Nach der Stellung ihrer Füße gehört sie zur Vordergrundpartie, während der Leib und noch mehr das Haupt gegen den Hintergrund zu geneigt sind. Diese Unklarheit findet sich ähnlich, aber nicht so auffallend am Triptychon von Chatsworth und spricht somit für die durch die Jahreszahl gegebene frühe Datierung. Der Typus der Madonna ist in formaler Hinsicht weiter entwickelt, als bei den beiden Altären der vorhergehenden Zeit. Die etwas steife Unnahbarkeit ist einer milden Freundlichkeit gewichen, die sich auf den voller gewordenen Zügen liebenswürdig ausprägt.

Das Stifterbildnis gehört nicht zu den besten Porträts, die wir von Memling besitzen, ist aber ungemein sympathisch wie nur wenige. In der milden

und so ganz menschlichen Stimmung offenbart sich ein entschiedener Fortschritt gegen die frühere Porträtmalerei des 15. Jahrhunderts, der um so auffallender wirkt, als Memling in der Anordnung sich ganz an das hergebrachte Schema gehalten hat. Es steckt ein neuer Geist in den noch immer beibehaltenen alten Formen.

In die Nähe dieser Madonna gehören wohl zwei Flügel der ehemaligen Galerie R. Kann in Paris, die wegen der nahezu übereinstimmenden Maße zu einem Bilde der Galerie von Vicenza in Beziehung gesetzt werden; doch scheinen sie mir nicht zu ihm zu gehören, weil diese Mitteltafel eine andre weichere Arbeit zeigt und ein geistliches Stifterbildnis enthält, während die Flügel ein Ehepaar als Donatoren gibt. Die Kannschen Tafeln zeigen einen Stifter und eine Stifterin mit ihren Schutzheiligen in einer Landschaft, deren Arrangement noch sehr an Dirk Bouts erinnert. Die Qualität der beiden Flügel ist nicht gerade hoch, und der Charakter von Memlings Handschrift ist nicht stark genug ausgesprochen, als daß nicht Zweifel möglich wären. Die Komposition erinnert so lebhaft an die der Flügel von dem Hippolytusaltar, daß wir in dem Urheber der Kannschen Flügel vielleicht einen ähnlichen Übergangsmeister erblicken dürfen, wie in dem Meister der Perle von Brabant.

Hier sind endlich noch einige Bildnisse zu erwähnen, die wohl in Memlings frühere Zeit fallen: zunächst das eines jungen Mannes mit dem Pfeil in der Hand, das aus der Sammlung Oppenheim nach Amerika gelangt ist. Dieses köstlich frische Porträt zählt unter die liebenswürdigsten Arbeiten von Memling: die Zeichnung hat noch einiges Spitze, aber das Fleisch ist bereits so locker und fast flaumig behandelt, daß sich Memlings spätere Formenauffassung schon deutlich darin ankündigt.

Die Schärfe der individuellen Charakterisierung wird zugunsten einer jugendlich munteren, fast kecken Stimmung aufgegeben, die uns in dem Dargestellten gewissermaßen nicht eine bestimmte Persönlichkeit, sondern den Typus des vornehmen jungen Mannes vom damaligen burgundischen Hof erkennen läßt. In der weichen, aufgelockerten Formenbehandlung ist dem prachtvollen Stück das allerdings weniger fein durchgeführte Bildnis

eines jungen Mannes mit langen Locken und hoher Mütze in der Galerie der Akademie von Venedig ziemlich nahe verwandt. Vielleicht gehört auch in diese Zeit das fesselnde Porträt eines lockigen Mannes mit sehr vollem Gesicht in der Brüsseler Galerie.

Hier ist endlich ein Herrenbildnis im Städelschen Institut zu erwähnen. Es zeigt einen nicht mehr jungen Mann im schwarzen Pelzrock mit hoher Mütze. Durch die fingierte Fensterumrahmung geht der Blick in eine reiche Parklandschaft. Das Bild galt früher als ein Selbstporträt des Meisters, eine Annahme, die höchst unwahrscheinlich ist. In der Festigkeit der Formen und außerordentlich scharfen Zeichnung, in der sehr ruhigen Haltung macht das ausgezeichnete Porträt nicht den Eindruck, als ob es aus Memlings späterer Zeit herrühre. Für seine frühere Art ist es aber zu sicher gemalt.

Es hat etwas von archaischer Großartigkeit und Strenge; Eigenschaften, die bei Memling doch eigentlich niemals zu finden sind. Auch sind die Formen noch verhältnismäßig flach in der Projektion; sie treten nicht so weich und rund vor wie sonst bei Memling. Allerdings läßt sich der Name keines anderen Künstlers nennen, in dessen Kreis das Bild so gut paßte. Vielleicht rührt es von einem uns noch unbekannten älteren Meister her, der den Übergang aus der alten in die neue Zeit vermittelte.

Dem Frankfurter Herrenporträt sieht in vielen Beziehungen ein anderes ähnlich, das aus der Sammlung Meazza in die Berliner Galerie gekommen ist, und dessen — jetzt ebenda als Leihgabe ausgestelltes — Gegenstück, ein Frauenbildnis, sich in Paris befindet. Beide gelten als Arbeiten von Memlings Hand. Aber ohne daß sie von der guten Qualität wie das Frankfurter Bildnis seien, haben sie doch gerade wie dieses eine so wenig zu Memling passende flache Formbehandlung, daß Verfasser auch sie nicht für ihn in Anspruch nehmen kann.

Besonders auffallend ist bei ihnen die eilfertige Behandlung des Hintergrundes und der Landschaft. Im ganzen Bereich von Memlings Werk ist kein einziges Beispiel von solcher schnell fertigen Oberflächlichkeit zu finden, wie hier. Die Bilder sind sehr schwer zu datieren. Sie sind, und vor allem das der Frau, von einer in der altniederländischen Schule seltenen dekorativen

Wirkung. Der Reiz des feinen, blassen Tones wirkt beinahe faszinierend und würde der in der letzten Zeit des 15. Jahrhunderts einsetzenden Farbenauffassung entsprechen. Das alte scharfe Kolorit begann damals einem milderen, tonig gebundenen zu weichen. Dem entsprach dann auch die etwas summarische, aber dekorativ so glücklich wirkende neue Formengebung, wie sie dann im Anfang des 16. Jahrhunderts in Belgien Barent van Orley und in Holland der Meister von Oultremont und der von Glück aufgestellte Mostaert so erfolgreich pflegten. Diesem neuen Stil scheinen die beiden Porträts aus der ehemaligen Sammlung Meazza gewissermaßen vorzuarbeiten. Gegen eine solch späte Datierung würde nun allerdings das Kostüm sprechen, das noch die alte steil gestellte Form der burgundischen Spitzhaube aufweist. Friedländer setzt deswegen die Porträts gegen das Jahr 1460. Aber wir finden die freilich mehr nach rückwärts gelegte Haube doch noch gegen 1490, und da es sich um das Bildnis einer alten Dame handelt, mag der Unterschied in der Tracht so schwer nicht ins Gewicht fallen wie die stilistische Behandlung.

Jedenfalls hat die Annahme, die diese Bildnisse zu den frühesten uns erhaltenen Werken Memlings machen und sie noch fast ein Jahrzehnt über den Altar von Chatsworth hinausrücken würde, recht viel Mißliches; denn zu den gesicherten und sicher zu datierenden Porträts in Chatsworth und Danzig, sowie zum Antwerpener Porträt des angeblichen Nicolò Spinelli verhalten sie sich schon sehr fortschrittlich, wenn sie auch viel leerer in den Formen und unbestimmter in der Charakterisierung sind. Bei der so energisch rasch vorwärtsschreitenden Entwicklung des jungen Memling, wie sie durch das Verhältnis des Danziger Altars zu dem Triptychon des Sir Donne bezeichnet wird, läßt sich eine so äußerlich arbeitende, routiniert sichere Art doch kaum als den Ausgangspunkt annehmen. Falls Friedländers Datierung, die ja früher auch vom Verfasser vertreten wurde, richtig ist, so wäre sie als ein fast ausschlaggebendes Moment gegen die Autorschaft Memlings zu benutzen.

Wenn diese Porträts an Autorschaft und Datierung unsicher sind, so ist bei dem sehr anmutigen Bildnis eines jungen Mannes, das aus der Sammlung

Felix in die des Herrn Salting und dann in die Londoner Nationalgalerie gekommen ist, der Fall nicht ganz so schwierig. Es stellt einen jungen Mann mit langen Locken im reichverschnürten Wams dar, der mit gefalteten Händen vor einem offenen Gebetbuch knieend gedacht ist. Zwei Säulen fassen rechts und links das ohnehin sehr schmale Bildnis ein, so daß eine etwas gedrängte Wirkung entsteht, die sonst zu dem so bequem arrangierenden Stil von Memling nicht recht paßt. Im übrigen trägt aber das sehr zierliche Stück in Empfindung und Malweise doch so viel Züge von des Meisters Eigenart, daß es ihm wohl zugeschrieben werden darf; ob es allerdings der frühen Zeit angehört, ist nach dem Kostüm, das gegen das Ende des Jahrhunderts zu weisen scheint, sehr fraglich.

Die Jahreszahl 1472 und den Namen des Hugo van der Goes hat in Goldschrift ein Fälscher auf ein kleines Bildchen im Besitz der Münchener Pinakothek gesetzt. Es zeigt den heiligen Johannes den Täufer, der im Freien sitzt und mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand auf das neben ihm im Grase ruhende Lamm Gottes deutet. Im Hintergrund erheben sich steile Felspartien aus einer baumreichen Landschaft mit stillen Gewässern und zart gezeichneten Rehen an der Tränke. Das reizvolle Gemälde wird ohne bestimmten Nachweis mit einem heiligen Johannes identifiziert, den der Anonimo Morelliano in der Sammlung des Pietro Bembo gesehen hat. Er schreibt, daß zu der Tafel noch eine weitere gehörte, die die Madonna in einer Landschaft zeigte, und gibt unter dem ausdrücklichen Vorbehalt „in salvo el vero“ das Jahr 1470 für die Entstehung an. So mag die heute auf dem Münchner Bild stehende Jahreszahl, obwohl sie gefälscht ist, doch wenigstens beiläufig das richtige Datum angeben. Die äußerst sorgsame Malweise und vor allem die sehr saubere Modellierung der Glieder, die so rund sind, als ob sie gedrechselt wären, lassen den Künstler hier bereits im vollen Besitz seiner Technik erkennen. Die Parallele mit den Figuren des Danziger Altars drängt sich von selbst auf. Ein Tasten oder gar eine Unsicherheit ist nicht mehr zu spüren. Die Figur ist nun zwar sehr klein; trotzdem ist sie fast im großen Stil gehalten und hat nichts Miniaturartiges an sich; späterhin hat der Künstler allerdings, indem er immer mehr nach Eleganz und delikatester Pikanterie

des Geschmackes strebte, nicht selten gerade in solch kleinen Figürchen den Charakter des Tafelbildes außer acht lassend, sich die Art der Miniatur zu eigen gemacht, wie man das deutlich an dem schönen Triptychon der ehemaligen Sammlung Gatteau sieht, das sich im Louvre befindet. Dieses stellt auf dem linken Flügel den heiligen Johannes dar, auf dem rechten die Madonna im Freien von heiligen Jungfrauen umgeben.

Beide Werke, das Münchener und das Pariser, zeichnen sich durch außerordentlich fein arrangierte Parklandschaften aus, die in alter Zeit ziemlich viel Anklang gefunden zu haben scheinen. So besitzt die Münchener Pinakothek ein männliches Porträt, das im 18. Jahrhundert als ein Meisterwerk von Raffaels Hand galt und dessen Namen in allerdings gefälschter Inschrift trägt. Dieses Porträt hat nicht nur fast dieselbe Landschaft, wie Memlings eben beschriebener Johannes, sondern es sind auch in seiner Komposition die bei Memling so oft vorkommenden marmorierten Säulen verwendet, so daß hier eine höchst interessante Verbindung von niederländischer und italienischer Kunst vorliegt. Der gegenwärtige Zustand erlaubt leider kein abschließendes Urteil darüber, ob das Werk von einem Niederländer gemalt ist, der in Italien gearbeitet hat, oder ob sich ein Italiener an Vorbilder aus Memlings Atelier gehalten hat.

Wie nahe Memling bei Bouts steht, obwohl er ja schwerlich als sein Schüler gedacht werden kann, läßt sich noch aus zwei um diese Zeit entstandenen Tafeln erkennen, die die Heiligen Johannes Baptista und Laurentius darstellen und sich in der Londoner Nationalgalerie befinden. Die schlanken Männer stehen unter gotischen Bögen, die oben mit Maßwerk ausgefüllt sind. Die Typen weisen schon in ihrem feinen Oval und in ihrer weichen Rundung auf die Schule von Bouts hin, mehr aber noch durch die Art der Farbe. Besonders das wundervoll leuchtende Rot des Ornats des heiligen Laurentius läßt sich kaum anders als aus der Schule des Bouts erklären. Solchen Lüster und solche Pracht hat die feste Farbe des Rogier van der Weyden selbst in seinen besten Stücken niemals, weder im Berliner Altar von Middelburg noch in der Münchener Epiphanie. Die beiden Stücke sind wohl als Flügel zu einem verlorenen Mittelbild zu denken und stammen aus

der Frühzeit. Das Motiv muß übrigens dem Künstler lieb gewesen sein; denn es kehrt am Ende seiner Tätigkeit auf einem Wiener Altar wieder, aber in wesentlichen Umbildungen, von denen später zu sprechen ist.

Während wir Memling für den Anfang der siebziger Jahre eine ganze Anzahl von Bildern mit recht großer Sicherheit zuweisen können, fehlen für ihre Mitte so gut wie alle Anhaltspunkte. Der Künstler hat schon in verhältnismäßig jungen Jahren eine Meisterschaft erreicht, der er sich freuen durfte und in deren Besitz er an seiner Vervollkommnung dann nicht weiter arbeitete, als eben der Lauf der Zeit von selbst mit sich brachte. Seine Technik hat, nachdem er einmal die Reife erlangt hatte, etwas Stabiles. Er ist nicht auf der Suche nach neuen Problemen, sondern überläßt sich der behaglichen Schilderung seiner Umgebung, einer anmutigen Erzählung der ihn interessierenden Geschichten aus dem Leben Mariä und einiger weniger von ihm immer wieder dargestellten Heiligen, wobei fast stets die gleichen Motive wiederkehren. Eine gewisse, wenn auch langsame Weiterbildung ist aber nicht zu verkennen.

Man hat ihm daraus einen Vorwurf machen und ihm den hohen Rang wie den vorhergehenden Künstlern nicht zuerkennen wollen. Es ist sogar nicht selten das Wort von Memlingscher Langweile zu hören. Dieser Tadel ist nach zwei Richtungen hin völlig unberechtigt. Erstens stellt sich bei Memling das Schicksal der altniederländischen Schule zum erstenmal in deutlich greifbarer Form dar. Sie hat sich von Anfang an in einer beinahe bewußten Art immer zu beschränken gesucht. Sie greift immer wieder die gleichen Probleme auf. Innerhalb des engen Gebietes kommt sie ungewöhnlich früh zu einer fast absoluten Vollkommenheit, aber viele Fragen, besonders des Raumes, des Lichtes, der Luft und der freien Bewegung, läßt sie so gut wie unberührt.

Die Altniederländer haben immer den größten Wert auf strahlende Farbenschönheit des Bildes gelegt, und wenn diese durch das Streben nach Lösung neuer Probleme gefährdet worden wäre, so ließen sie die Fragen einfach unbeantwortet. Solche Zurückhaltung pflegt sich ja stets durch eine erstaunliche Sicherheit zu lohnen, aber sie rächt sich auch durch eine gewisse

Monotonie. Wenn Ähnliches nun bei Memling besonders deutlich zu spüren ist, so trägt nicht er die Schuld, sondern die notwendige Entwickelung der Schule ist verantwortlich.

Zweitens aber ist der Vorwurf von langweiliger Interesselosigkeit auf Memling deswegen nicht anzuwenden, weil die von ihm selbst herrührenden Werke eben durchweg frisch künstlerisch gehalten sind. Wenn man, so wie der Verfasser zu tun bestrebt ist, aus dem ihm zugeschriebenen Werk alles herausnimmt, was sich durch die Art — nicht Qualität! — der Arbeit nicht mit den gesicherten Gemälden verträgt, bleibt eine zwar wesentlich kleinere, aber noch immer stattliche Anzahl von Gemälden übrig, die einen zielbewußten, fein empfindenden Künstler verraten. Trotzdem bleibt die Tatsache bestehen, daß Memling der erste der Altniederländer ist, bei dem mitunter störend zu bemerken ist, daß die Schule unaufhaltsam der Routine und sogar dem fabrikmäßigen Betrieb der Kunst entgegengeht. Daher kommt es nun auch, daß, nachdem er einmal die glänzende Höhe im Danziger Altar erklommen hat, seine Bilder eine Zeitlang schwer datierbar bleiben, bis er im letzten Dezennium seiner Wirksamkeit einen neuen Stil ausgebildet hat.

Willem Moreel, aus einer schon lang in Brügge eingewanderten italienischen Familie Morelli stammend, war zur Zeit Memlings einer der angesehensten und reichsten Bürger der damals noch so üppig blühenden Handelsstadt. Mehrmals wurde er zum Bürgermeister gewählt und stand offenbar im Vordergrunde des sozialen und politischen Lebens. Memling hat ihn wiederholt porträtiert, und da eines dieser Bildnisse datiert ist, so haben wir Gelegenheit, für das andere die Entstehungszeit wenigstens zu berechnen. Das undatierte befindet sich in der Brüsseler Galerie nebst seinem Gegenstück, dem Bildnis der Barbara van Vlaenderbergh, der Gemahlin des Willem Moreel. Sie mögen einige Jahre vor 1480 entstanden sein. Größere Ursprünglichkeit der Frische hat Memling auch auf den schönsten Bildnissen der Frühzeit nicht verraten. Der Mann ist trotz der betenden Haltung sehr energisch aufgefaßt. Das zwar ruhige, aber schlaue Auge richtet den klaren Blick so bestimmt geradeaus, daß die fromme Stellung nicht mehr viel zu bedeuten hat. Das ist der echte Typus des vielleicht etwas hochfahrenden Brügger

Kaufherrn aus jener stürmischen Epoche, wo selbst der deutsche Kaiser sich der Macht dieser gewandten und einflußreichen Leute gefangen geben mußte.

Aber wir haben in dem vortrefflichen Bildnis auch ein kunsthistorisch höchst interessantes Gegenstück zu dem Rolinbildnis des Jan van Eyck. Dieses ist ja fraglos bedeutend schärfer in körperlicher Porträttreue, aber es steht doch in viel innigerem Zusammenhang mit dem religiösen Charakter des Stifterbildes, als Memlings Porträt des Willem Moreel, der zwar körperlich nicht mit der gleichen Wahrhaftigkeit geschildert, aber geistig viel unbefangener aufgefaßt ist. Die gleichen Vorzüge besitzt das wundervoll zart modellierte Porträt der Frau Barbara Moreel.

Während diese beiden Stücke um oder bald nach 1475 gemalt sein mögen, ist das Bildnis eines jungen Mädchens in der Sammlung des Brügger Johannesspitals von 1480 datiert. Es sei außerhalb des chronologischen Zusammenhangs schon hier behandelt, weil man in ihm Maria Moreel, die Tochter des Willem und der Barbara zu erkennen glaubt. Es trägt oben die Inschrift: *Sibylla Sanbethaque et Persica, an: ante Christ: nat: 2040* und unten auf dem Rahmen einen Spruch: *Ecce bestia conculcaberis, gignetur dominus in orbem terrarum, gremium virginis erit salus gentium, invisibile verbum palpabitur.* Das Bildnis selbst hat gar nichts Sibyllinisches oder auch nur Allegorisches. Die beiden Inschriften werden also wohl nur spätere Zutat sein.

Das Mädchen trägt die burgundische Spitzhaube mit dem Schleier, so wie seine Mutter auch. Aber in der Behandlung des Schleiers zeigt sich ein auffallender Unterschied. Bei dem älteren Stück ist das weiße durchsichtige Gewebe noch nach der alten Weise so gemacht, daß es nur in den Konturen und durch die hellere Behandlung der von ihm bedeckten Fleischteile angedeutet wird. So äußerlich hat die ganze alte Schule bis dahin das Schleiermotiv immer behandelt. Bei der Maria Moreel setzt eine mehr malerische Auffassung ein, die auch bei dem Bildnis der Stifterin des großen, später zu besprechenden Münchener Altars von 1480 zu beachten ist. Der Künstler trennt nicht mehr zwischen Kopf und Schleier, sondern sieht beide zusammen als einen vom Schleier bedeckten Kopf. In der Behandlung des Details und

Stofflichen verrät sich die gleiche Wandlung, die in der allgemeinen Anordnung zu spüren ist.

Man strebt mehr nach Totalwirkung. Das Ensemble wird vor allem festgelegt, und man kommt wie im gegebenen Fall dazu — soweit es in jener immer noch streng zeichnenden Zeit möglich war —, die malerisch gesehene Oberfläche der Körper zum Gegenstand des Studiums zu machen. Wenn im 16. Jahrhundert Quinten Massys sich so sehr durch virtuose Behandlung glänzender Stoffe auszeichnet, so tut er es nur auf Grund einer schon bei Memling einsetzenden Bewegung.

Memlings stattlichste und bedeutendste Schöpfung ist der große Johannesaltar im Johannesspital von Brügge. Er trägt auf dem Rahmen die Bezeichnung: *opus Johannes Memling Anno 1479*. Die Inschrift wurde leider überarbeitet und bietet darum keinen rechten Verlaß; überhaupt ist der ganze Altar sehr schlecht erhalten und durch grobe Restaurationen schwer entstellt. Aber der Umfang und die hohe Qualität der immerhin noch an manchen Stellen gut erkennbaren Originalarbeit geben dem stolzen Werk allen Anspruch darauf, als Memlings bedeutendste Leistung zu gelten. Auch die Jahreszahl mag richtig überliefert sein.

Der Künstler kehrte zu dem gleichen Motiv zurück, das er im Triptychon von Chatsworth behandelt hatte, änderte es aber in vielen Punkten so um, daß eine völlige Neuschöpfung entstand. Hier wie dort thront die Madonna in der Säulenhalle mit dem Kinde auf dem Schoß. Die beiden heiligen Johannes, die früher auf den Flügeln zur Seite gestanden hatten, sind nun aber in das Mittelstück hinübergetreten und dürfen unmittelbar neben der Madonna stehen. Vor dieser sitzt links am Boden die heilige Katharina und empfängt vom Jesuskind den Verlobungsring; rechts sitzt die heilige Barbara, andächtig in einem Gebetbuche lesend. Zwei Engel, die sich dem Dienste der Madonna und des göttlichen Kindes widmen, helfen, wie bei allen ähnlichen Bildern von Memlings Hand, die Stimmung feierlich und liebenswürdig zu machen.

Im Vordergrund des linken Flügels wird die Enthauptung des heiligen Johannes dargestellt, während im Hintergrund der Hof des Palastes von Herodes

und in einer offenen Halle das Gastmahl des Tetrarchen sichtbar wird. Der rechte Flügel zeigt die Vision des heiligen Johannes auf Patmos, dem in den Lüften das himmlische Jerusalem erscheint, während sich auf der Erde die Ereignisse des Jüngsten Tages abspielen, die von Memling etwas äußerlich aufgefaßt sind. Er benutzt vor allem das Motiv der über Land und Meer dahinbrausenden Reiter, um im Wasser ein lustiges Spiel der Reflexe zu entfalten, bei dem sich die Reiter in den glänzenden Wassermassen widerspiegeln. Ähnliches kommt schon früher vor, z. B. bei dem Middelburger Altar des Rogier van der Weyden; aber da treten solche Spielereien der Technik bescheiden zur Seite, dürfen nicht so laut im Gesamtbau des Kolorits mitwirken wie bei Memling.

Die teilweise recht wohlerhaltenen Außenflügel geben die Porträts der Stifter, der zwei Klosterbrüder Anton Seghers und Jacob de Kueninc, mit ihren Namenspatronen und die der zwei Klosterschwestern Agnes Casembrood und Clara van Hülsen unter dem Schutz der Heiligen Agnes und Clara.

Die vier Bildnisse sind vielleicht das Beste, was Memling überhaupt auf diesem Gebiet geleistet hat. Sie besitzen eine bei ihm nicht leicht wiederzufindende Kunst der Individualisierung, die innerhalb der altniederländischen Malerei sonst nur bei Jan van Eyck und bei Hugo van der Goes zu beobachten ist. Nicht ohne Überraschung begegnet man hier einer Größe der Anschauung, die Memling, der auch im Porträt der Meister feiner Stimmungen war, nicht wieder erreicht hat.

Rein technisch genommen, sowohl wie allgemein künstlerisch, sagt die altniederländische Malerei hier zwar nicht das Beste, was sie sagen konnte, aber sie gibt alles in so vollendet abgerundeter, ausgereifter Form, daß der Johannesaltar ihre fortschrittlichste Leistung ist. Jan van Eyck hatte freilich die stärkere schöpferische Kraft; aber er und seine Zeitgenossen mußten noch alles gewissermaßen mosaikartig zusammensetzen. Im großen Stil haben jene Alten wohl gearbeitet, aber nicht in so flüssiger Weise. Memling kennt frischere Linien und freiere Bewegungsmotive, als sie jemals bei Eyck zu finden sind. Dem entspricht nun auch eine geistige Beweglichkeit und eine Delikatesse der Empfindung, die uns das religiöse Kunstwerk menschlich nahe

bringt und ihm einen unsäglichen Reiz edelster Vertraulichkeit verleiht. Wenn die Kraft und Pracht des Eyckschen Stils über die gerade bei der primitiven Gebundenheit unerhörte Leistungsfähigkeit des Meisters staunen läßt, so entzückt bei Memling die Grazie und die idyllische Zartheit der Stimmung.

So wie der Johannesaltar durch die Aufnahme der beiden männlichen Heiligen in die Mittelgruppe gegenüber dem früheren Triptychon von Chatsworth den Fortschritt zur geschlossenen Wirkung macht, so steht der Altar auch zur ganzen Malerei von der ersten Hälfte des Jahrhunderts in dem Verhältnis, daß nun erst ein wirklich abgerundetes Ensemble erscheint. Das offenbart sich natürlich vor allem in der Behandlung des Raumes, der, in starker Überhöhung genommen, nach einem einzigen Augenpunkt geordnet wird, wie das die alte Zeit nicht kannte. Daher nun auch ein wohliger Rhythmus der Gliederung und eine reiche Belebung der Bildfläche, die fast an feinste Ziselierarbeit erinnert. Wie Hell und Dunkel im Raum gegeneinander streiten, wie im Hintergrund die Fläche immer wieder durch neue pikante, übrigens regelmäßig angeordnete schmale Ausblicke unterbrochen und aufs anmutigste belebt wird, das verleiht dem Ganzen eine entzückende Vielseitigkeit und unterhaltende Mannigfaltigkeit. Bouts hat wohl Ähnliches versucht, ist aber niemals so weit gegangen. Die zweite Generation hatte ferner, wie wir das bei Petrus Cristus gesehen haben, die Anordnung der Perspektive nach einem einzigen Fluchtpunkt schon eingeführt, aber nicht so künstlerisch verwertet.

Mit der größern Freiheit hängt wohl endlich auch der Umstand zusammen, daß der Johannesaltar, besonders in der wie eine Prinzessin gekleideten heiligen Katharina, in anderem Sinn, als das früher der Fall war, selbst im religiösen Bild die damalige Kultur widerspiegelt. Das ganze Jahrhundert hat ja, wo immer es möglich war, die biblischen Erzählungen und die Legenden der Heiligen so vorgetragen, als ob sie sich unter den Zeitgenossen des Malers abgespielt hätten; aber nirgendswo, selbst nicht auf den Altären des Rogier van der Weyden, spürt man so wie hier etwas von dem Schick der Mode, nirgendswo ist so viel vom Wünschen und Trachten des täglichen Lebens in ein Altarwerk übergegangen. Für die letzte Epoche der altnieder-

ländischen Malerei müssen solche Figuren geradezu „modern“ gewirkt haben, und auch wir verspüren heute nach so langer Zeit etwas von diesem anregenden Zusammenhang mit der Wirklichkeit, wie das bei den hehren Gestalten des Jan van Eyck nicht der Fall ist.

Die Jahreszahl 1479 trägt noch ein zweiter Altar in der Brügger Akademiegalerie. Er wurde, wie uns die noch erhaltene Inschrift des Originalrahmens sagt, von Jan Floreins gestiftet. Dargestellt wird die Anbetung der Könige in einer Komposition, die recht lebhaft an die Behandlung des gleichen Sujets von Rogier van der Weyden in der Münchener Pinakothek erinnert. Von Kopie oder auch nur von Abhängigkeit kann jedoch in keiner Weise die Rede sein. Das Ganze präsentiert sich durchaus anders, und zwar ist jede Einzelheit ganz konsequent und logisch in den Stil der spätern Zeit, natürlich in den von Memling übersetzt. Angesichts dieser weitgehenden Veränderungen scheint es nicht geraten zu sein, aus dem Bilde wegen einiger nicht weitgehender Ähnlichkeiten einen Schluß auf das persönliche Verhältnis zwischen den beiden Künstlern zu ziehen, und zwar um so weniger, als das Dreikönigsmotiv ikonographisch so fest ausgebildet war, daß innerhalb des 15. Jahrhunderts sich Ähnlichkeiten bei seiner Behandlung auch für die verschiedensten Künstler konstatieren lassen.

Der wichtigste Unterschied zwischen den beiden Darstellungen beruht in der grundsätzlich abweichenden Raumbehandlung. Während der Raum bei Rogier sehr altertümlicherweise in den flach gehaltenen Vordergrund und in den nur dekorativ beigefügten Hintergrund zerlegt ist, so daß kein Zusammenhalt zwischen beiden möglich ist, gibt Memling eine einheitlich aus der Tiefe des Raumes komponierte Szene. Während endlich Rogier die Ruine als ein dekoratives Motiv verwertet, wird sie bei Memling als der maßgebende Faktor für den Aufbau des ganzen Bildes verwendet. Interessant ist auch, daß Memling mit der Decke des Gebäudes zugleich nach oben das Bild abschließt und so im Sinne seiner weiter fortgeschrittenen Zeit die Komposition gewissermaßen innerhalb der Bildfläche selbst einrahmt, während bei dem älteren Rogier über dem Dach sich noch der freie Himmel ausspannt.

Der rechte Flügel gibt die Darstellung Christi im Tempel; auch hier stellt sich die Erinnerung an dieselbe Szene von Rogiers Dreikönigsaltar in München ein, ohne daß sich irgendwie eine Abhängigkeit von Rogier nachweisen ließe. Auf dem linken Flügel ist die Anbetung Christi durch Maria und Joseph dargestellt. Auf den Außenflügeln sieht man den heiligen Johannes mit dem Lamm in ähnlichem Arrangement, wie auf dem Münchener Bilde, und die heilige Veronika mit dem Schweißtuch, auch diese in reicher Landschaft sitzend.

Das Ganze ist leider sehr schlecht erhalten, so daß vieles von der malerischen Eigenart verloren gegangen ist. Trotzdem darf der Altar als eigenhändige Arbeit Memlings gelten, während die viel größere und in Einzelheiten veränderte Wiederholung im Prado zu Madrid nur eine nicht sehr feine Schulwiederholung ist.

Herr Clemens in München besitzt eine sehr hübsche Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph, die sich von den beiden Darstellungen dieses Sujets auf dem Brügger und Madrider Dreikönigsaltar ziemlich weit entfernt. Sie wurde, als sie in München und dann in Brügge ausgestellt war, für eine echte Arbeit Memlings gehalten, ist aber selbst für ihn in der allgemeinen Ausführung zu weich und im einzelnen zu wenig bestimmt.

Aus der Sammlung Duchatel gelangte in den Louvre ein großer Madonnenaltar, der durch Jacob Floreins, den Bruder des eben erwähnten Jan, gestiftet wurde und ihn mit seiner zahlreichen Familie vor der heiligen Jungfrau knieend zeigt. Dieser Altar ist kunstgeschichtlich sehr interessant, weil er die Erklärung für die Komposition von Fritz Herlins Familienaltar in der Städtischen Galerie von Nördlingen gibt. Während der deutsche Künstler gewöhnlich in Abhängigkeit von Rogier gesetzt wird, läßt der Vergleich zwischen beiden Werken erkennen, daß, wie das auch ganz natürlich ist, Herlin in seiner späteren Epoche mehr mit seinem noch lebenden Zeitgenossen Memling, als mit dem damals doch schon ziemlich lange aus dem aktiven Kunstleben geschiedenen Rogier van der Weyden zu tun hat.

Die Tafel hat durch zu scharfes Putzen in ihrer Wirkung gelitten, so daß die Farben etwas kalt geworden sind. Aber noch immer erkennt man mit

Bewunderung den strengen Aufbau, der die vielköpfige Kinderschar des Stifterehepaares rechts und links in breiten, geschickt aus dem Hintergrund entwickelten Scharen verteilt. Die Lösung der Raumfrage geschah hier ähnlich wie bei dem Johannesaltar, der in dieser Hinsicht dem Pariser Floreinsaltar unter allen Werken von Memlings Hand am nächsten steht. Es kann über den Floreinsaltar im wesentlichen das gelten, was oben über die räumliche Behandlung des Johannesaltars gesagt wurde. Nur scheint das Pariser Bild noch fortschrittlicher entwickelt zu sein. Es nähert sich schon der Turiner Passion, die ihm in vieler Hinsicht verwandt ist, besonders in dem Reichtum an immer neuen Motiven der Formbehandlung. Das zeigt sich beim Floreinsaltar am besten in den so vielseitig gestalteten Porträts der Kinder; denn obgleich diese nicht so gründlich durchgebildet sind, wie das sonst bei Memling der Fall ist, so sind sie doch im Wechsel des Mienenspiels überraschend fein nuanciert. Der Unterschied des Alters und des Geschlechtes ist mit einer für jene Zeit auffallenden Geschicklichkeit beachtet. Bildnisse von Kindern und jungen Leuten gehören ja unter die schwersten Aufgaben, die dem Porträtisten gestellt werden können, und es sind auch in der Regel die Künstler des 15. Jahrhunderts nicht recht glücklich darin gewesen. Wann der Pariser Floreinsaltar entstanden ist, kann nicht bestimmt angegeben werden. Er wird wohl nicht viel später als der große Johannesaltar, also bald nach 1480, gemalt sein.

Ein anderes Hauptwerk Memlings ist zur selben Zeit entstanden: es sind die sieben Freuden Mariä in der Münchener Pinakothek. Die stattliche Tafel wurde vor Ostern 1480 für einen Brügger Bürger, namens Bultijnc, fertiggestellt, der sie der Lehrergilde zum Geschenk machte. In einer einzigen, gebäudereichen Landschaft, die scheinbar willkürlich zusammengestellt ist, erzählt Memling die Geschichte der heiligen drei Könige, die vom fernen Morgenlande nach Bethlehem ziehen, dem Kinde ihre Verehrung erweisen und dann wieder an das Meer hinunterreiten, um sich auf den schon bereitstehenden Schiffen in die Heimat zurückzubegeben. Außer dieser Erzählung hat der Künstler dann noch Gelegenheit gefunden, in einer Reihe von Einzelgruppen wichtige Ereignisse aus dem Leben der heiligen Jungfrau darzustellen.

Für den heutigen Geschmack erscheint die Idee nicht sehr glücklich, so viele weit auseinander liegende Begebenheiten in einer einzigen Szene darzustellen. Aber trotzdem kann dem Künstler das Verdienst nicht abgesprochen werden, daß er auf die Einheitlichkeit der Wirkung wenigstens im Kolorit sehr geschickt Rücksicht genommen hat.

Bewundernswert ist Memlings reiche und anmutige Erfindungskraft, die die so häufig dargestellte Szene mit neuem Leben ausstattet. Besondere Gelegenheit zur Schilderung ergötzlicher, aus dem Leben gegriffener Motive bot ihm der Zug der Könige, wo er Genrebilder von feinstem Interesse gezeichnet hat. Reizend ist auch die Art, wie er den Stifter und seinen Sohn betend vor dem Fenster der zerfallenen Hütte knieen läßt, die der heiligen Familie als Obdach dient.

Bis in den äußersten Hintergrund, wo die Bergspitzen in die Höhe ragen, hat der Künstler immer wieder neue Züge gebracht, so daß das ganze Bild einen selbst für die altniederländische Schule erstaunlichen Reichtum fesselnder Einzelheiten darbietet.

Man darf wohl sagen, daß Memling das anscheinend primitive Problem, so vielerlei Erzählungen in einem einzigen Rahmen darzustellen, nur durch den bewundernswerten Fortschritt der Raumanschauung lösen konnte, den er den Schulbegründern gegenüber gemacht hat. Er weiß die Schluchten in der gebirgigen Landschaft, die Winkel in den Häusern, die Plätze in Dorf und Stadt so klar darzustellen, daß jede Figur und jede Handlung völlig anschaulich erscheint, und daß sogar bei all dem bunten Vielerlei nicht nur kein Gedränge, sondern eine sehr bequeme Übersichtlichkeit entsteht.

Das neue Raumgefühl arbeitet nun nicht allein mit zeichnerischen Mitteln, sondern, was für Memlings kunsthistorische Stellung besonders wichtig ist, mit malerischer Behandlung des Helldunkels, das die Tiefenwirkung erzeugt. Dieser Umstand fällt besonders deutlich ins Auge bei der Schilderung von Innenräumen, z. B. bei der Verkündigung.

Noch ein weiteres Moment trägt sehr dazu bei, Einheitlichkeit in die Gesamtwirkung zu bringen: das ist die sehr nachdrückliche Art, mit der die breit erzählte Anbetung der Könige in die Mitte des Vordergrunds gestellt

ist, so daß sie gewissermaßen als die Basis des Bildes erscheint, von der aus das Ganze gegliedert ist. Der Künstler hat viel Bedacht darauf genommen, durch die Linienführung des Mittel- und Hintergrundes auf die Anbetung der Könige hin und dann wieder von ihr wegzuleiten, so daß ein anmutiger Fluß der Bewegung entsteht. Ferner hat er — rein malerisch genommen — das Kolorit so einheitlich behandelt, daß die Tafel schon für den ersten Blick sich als eine wohlgefügte Farbenkomposition darstellt.

Herr Cardon in Brüssel besitzt seit einigen Jahren eine überaus anmutige Szene, Reiter darstellend, die ein Pferd in die Schwemme reiten. Es berührt sich im Thema mit manchen Zügen auf dem Zug der heiligen drei Könige und ist vielleicht ein geschickt zugeschnittenes Fragment einer Dreikönigstafel. Dieses Brüsseler Bild hat allen Anspruch darauf, Memling selbst zugeschrieben zu werden. Es besitzt einen faszinierenden Reiz und erinnert an Schwinds bekanntes Bild in der Schackgalerie.

Ein Gemälde von ähnlicher Anordnung besitzt die Turiner Galerie in der Passion Christi. Die Tafel ist kleiner als die Münchener und war jedenfalls kein Gegenstück zu ihr. Weale hat sie mit einem für den Brügger Miniaturenmaler Vrelant gemalten Bild zu identifizieren gesucht, der eine solche Tafel um 1478 in Auftrag gab und sie 1480 der Gilde von Sankt Johann und Lukas schenkte. Die Vrelantsche Tafel stand auf dem Altar dieser Gilde in der Bartholomäuskirche, aus der sie im Anfange des 17. Jahrhunderts verkauft wurde.

In neuerer Zeit wurde jedoch Weales Aufstellung mit gutem Grund bezweifelt. Dr. Warburg nimmt an, daß das Turiner Gemälde für Tommaso Portinari, den Gönner des Hugo van der Goes, gemalt sei, und läßt es 1470 entstanden sein. Diese Datierung wird unterstützt durch den zunächst nicht sehr erfreulichen Eindruck des Bildes, das in dem starken Vorherrschen der Gebäulichkeiten und Stadtmauern etwas schwer wirkt. Aber bei näherer Prüfung stellen sich verschiedene Erwägungen ein, die sehr lebhaft gegen eine so frühe Datierung sprechen.

Das Turiner Bild gibt in starker Überhöhung den Blick in das Innere der Stadt Jerusalem, vor allem in den etwas phantastisch angelegten Palast des

Pontius Pilatus, zeigt dort die Verurteilung Christi, die Geißelung, die Dornenkrönung, die Schaustellung des Gemarterten und im Vorhofe die Anfertigung der Kreuze. Links vor der Stadt sieht man die Gefangennehmung Christi, und rechts bewegt sich aus den Toren der Zug auf den Kalvarienberg zu, der im Hintergrund mit den Kreuzen sichtbar wird. Außerdem sind noch eine Anzahl über die Tafel verstreuter Szenen aus dem Leben Christi dargestellt.

Da nun das Ganze nicht den Fluß der Komposition und Erzählung besitzt, wie die Münchener Tafel, so liegt die Annahme nahe, daß der Künstler noch zu wenig erfahren gewesen sei, um die Schwierigkeiten zu überwinden, die in der Aufgabe lagen, so viele getrennte Szenen auf einer einzigen Tafel darzustellen.

Wenn man aber beobachtet, mit welcher Stärke Memling das spröde Material gezwungen hat, so viel Übersichtlichkeit, wie nur möglich war, herzugeben, dann erscheint seine Leistung doch als sehr fortschrittlich. Die Art, wie er durch eine zwar nicht ganz wahrscheinliche Perspektive uns den Blick über die Mauern hinweg in das Innere der Stadt und in die zahlreichen Höfe und Hallen eröffnet, kann nicht gut für die um das Jahr 1470 vollbrachte Tat eines jungen Mannes angesetzt werden. Aus jener Zeit liegt kein Beispiel vor, das in perspektivischer Hinsicht eine so frühe Datierung rechtfertigt.

Dazu kommt die Fülle von kühnen, meisterhaft gegebenen und oft sogar wahrhaft elegant durchgeführten Bewegungsmotiven. Die alte, perpendikuläre und isolierte Anordnung der Figuren, wie sie auch noch in der Hauptsache auf der Münchener Tafel herrscht, findet sich auf dem Turiner Bilde nicht mehr; dagegen sehen wir eine Menge von rasch bewegten, gebeugten und — im guten Sinn des Wortes — verdrehten Gestalten; wir sehen in manchen Gruppen, vor allem in der überaus feinsinnigen des Ecce homo so viel Ungezwungenheit und leichteste Natürlichkeit, daß es nicht gut möglich ist, die Tafel bald nach dem Triptychon von Chatsworth anzusetzen.

Ferner bestehen gerade in der Lebendigkeit und Wahl der Bewegungen viele Übereinstimmungen mit dem für 1491 datierten großen Altar in der Kathedrale von Lübeck, der, wenn auch nicht eigenhändig von Memling ausgeführt, doch ein zuverlässiges Bild seines späten Stiles gibt. Für die späte

Datierung scheint dem Verfasser aber hauptsächlich das Kolorit maßgebend zu sein, das gegenüber der Münchener Tafel in feiner, wenn auch schon recht virtuos wirkender Lockerheit und in zartem Duft einen entschiedenen Fortschritt verrät. Die Gesamtwirkung der Farbe ist einheitlicher als in den Frühwerken. Besonders links, wo allerdings nächtliche Szenen dargestellt sind, waltet ein Helldunkel, wie es Memling in seinen frühesten Bildern nicht angewandt hat. Es findet sich wohl schon gegen Ende der siebziger Jahre; aber noch in verhältnismäßig oberflächlicher Weise und ohne die Wärme und Durchsichtigkeit, wie sie die Turiner Passion zeigt. Wie nun gerade im Helldunkel eine späte Datierung des Bildes dem stetigen Fortschritt der Farbenbehandlung entsprechen würde, den ja der Lübecker Altar innerhalb Memlings Stil beweist, so würde auch die allgemeine Entwickelungsgeschichte des altniederländischen Kolorits dazu passen; denn seit dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts beginnt, bis ziemlich weit in die Zeit der nordischen Renaissance hinein, das Helldunkel eine immer größere Rolle zu spielen, auf diese Weise eine der wichtigsten Stilformen der großen Kunst des 17. Jahrhunderts vorbereitend.

Wenn die Datierung der im Brügger Johannesspital bewahrten Gemälde richtig ist, dann drängen sich auf die Jahre 1479 und 1480 so viele Werke zusammen, daß Memling sie entweder in diesen beiden Jahren nach langer Vorarbeit eben nur fertiggestellt oder aber sich für sie einer ausgedehnten Gesellenhilfe bedient haben muß. Die zweite Annahme hat allerdings nicht viel für sich; denn die Zunftgesetze erlaubten den Meistern nur wenig Gesellen.

So wird in das schon reich mit Arbeiten gesegnete Jahr 1480 auch noch ein Triptychon im Brügger Spital gesetzt, das von Adriaen Reins gestiftet wurde. Das Mittelstück enthält die Beweinung Christi in auffallend lockerer Anordnung, der linke Flügel das Bildnis des knieenden Stifters mit dem heiligen Adrian, der rechte Flügel die heilige Barbara mit dem Turm auf der Hand. Memlings Kreis gehört das Bild entschieden an; über die eigenhändige Ausführung läßt sich jedoch bei dem sehr schlechten Erhaltungszustand nichts Bestimmtes sagen. Wahrscheinlich ist es nicht, daß Memling die un-

geschickt bewegten Figuren gezeichnet habe, und ebenso ist es nicht wahrscheinlich, daß er eine so zerrissene Komposition entworfen habe, nachdem ihm kurz vorher Meisterstücke wie der große Johannesaltar und die Münchener Marientafel gelungen waren.

Nun existierte in einem leider vor kurzem durch Brand in der Galerie Kaufmann zerstörten Werk die Komposition noch ein zweites Mal und zwar in verbesserter Auflage. Diese verbrannte Pietà, die wohl von Memling selbst herrührte, wenn das auch nicht allgemein angenommen wurde, hat aber nicht der verhältnismäßig frühen Epoche angehört, die für das Brügger Exemplar angesetzt wird, sondern in ihrem pathetischen Charakter trug sie die Spuren der spätesten Zeit.

Die Mittelgruppe der beiden Triptychen kehrt mit leisen, aber durchgehends zu beobachtenden Abänderungen in einer Tafel der Sammlung Doria in Rom wieder. Trotz der zarten und sorgfältigen Arbeit ist das Bild kaum von Memling selbst gemalt. Die feinsinnige Art des Meisters ist zu sehr ins Weiche gezogen, die Bewegungen sind sehr ungeschickt, und auch die matte Gewandbehandlung spricht gegen die Ausführung durch Memling. Jedoch gehört das Stück wohl schon deswegen in seine Nähe, weil der zur Seite knieende Stifter uns noch einmal, und zwar von Memlings Hand selbst porträtiert begegnet. Dieses Bildnis und das der Frau des Stifters bildet eine Zierde der Galerie von Hermannstadt. Leider sind die Gemälde schlecht erhalten, aber noch immer leuchtet Memlings Kunst beinahe siegreich aus ihnen. Der breite, derbe und so sehr eindrucksvoll ruhige Kopf des Stifters, die ausgezeichnet durchgeführten Hände, die das Gebetbuch so vorsichtig halten, das reizende Köpfchen des Knaben, vor allem aber die edle und anmutige Haltung der Stifterin lassen uns deutlich erkennen, daß es sich hier um ein leider teilweise zerstörtes Hauptwerk von Memling handelt, das jedenfalls nach 1480 entstanden war.

Im Jahre 1484 ließ der oben erwähnte Willem Moreel für die Kantoramtskapelle der Jakobskirche in Brügge durch Memling einen großen Familienaltar malen, der im Mittelbild in zerklüfteter Flußlandschaft den Heiligen Christophorus, umgeben von den Heiligen Christoph und Ägidius, dar-

stellt. Auf den Flügeln sind der Stifter und seine Frau unter dem Schutze der Namenspatrone mit ihren zahlreichen Kindern porträtiert. Das Bild befindet sich jetzt in der Brügger Akademiegalerie, leider auch in wenig erfreulichem Zustande. Es ist schon viel an der Autorschaft Memlings gezweifelt worden; doch hat Kämmerer sich wohl mit Recht zu ihren Gunsten ausgesprochen.

Kunstgeschichtlich hat der umfangreiche Altar eine nicht geringe Bedeutung. Die ziemlich großen Gestalten erscheinen einerseits als die direkten Nachfolger der Heiligen auf den Flügeln des Erasmusaltars von Dirk Bouts, anderseits aber als die Vorläufer der großen Einzelgestalten, wie sie in der nächsten Generation bei Gerard David auftreten. In der Tat hat man auch versucht, gerade Gerard David als Memlings Mitarbeiter bei dem Altar von 1484 anzusetzen, aber doch ohne hinreichenden Grund. Auffallend ist in dem ganzen Werk allerdings eine gewisse dumpfe, gedrückte Stimmung, die mehr zu dem Stil der folgenden Generation paßt. Es wird genügen, dieses Moment nur als ein Zeichen der Vorbereitung einer neuen Zeit zu betrachten; denn in der Hauptsache waltet doch Memlings Geist vor. Ziemlich nahe verwandt mit diesen Heiligengestalten ist endlich der knieende Hieronymus der früheren Sammlung Schubart, ein sehr temperamentlos gemachtes Bild, das nirgendswo die hohe technische Kultur des Meisters verrät und auch nicht von ihm herrührt.

Aus der Sammlung des Spitals Santa Maria Nuova in Florenz, die so reich an altniederländischen Gemälden war, gelangte in die Uffizien das für 1487 datierte Bildnis eines jungen betenden Mannes mit langem, lockigem Haar. Das Bild ist auf beiden Seiten von Säulen eingefaßt, von denen die rechte sehr breit ist und den Rücken des Mannes gewissermaßen stützt oder vielmehr gegen die Mitte der ganzen — als Triptychon gedachten? — Anlage abschiebt. Der Stifter gehört nach Dr. Warburgs Vermutung der Familie Portinari an und wird versuchsweise mit einem gewissen, 1466 geborenen Benedetto Portinari identifiziert. Er wäre also einundzwanzig Jahre alt gewesen, als ihn Memling porträtierte, und so sieht er auch wirklich aus.

Den Maßen nach glaubt man eine sicher von Memling herrührende Madonna unter gotischen Bögen, die dem auf ihrem Schoße sitzenden Kinde

den Apfel reicht, als zugehörig nehmen zu dürfen. Sie befindet sich in der Berliner Galerie. Endlich wird auch, wohl wegen der ebenfalls gut zu diesen beiden Stücken passenden Maße, eine Büste des lesenden Benediktus in der Uffiziengalerie als Seiten- (oder Außen-?)flügel hierher gezogen. Das Ganze hat stilistisch in der sehr runden Formenbehandlung, in der befangenen Stimmung und in der trotz des schmalen Formats weiträumigen Anlage viel Verwandtschaft mit dem Moreelaltar von 1484 und kündigt noch deutlicher als dieser eine Umwandlung in Memlings Stil an. Die alte gotische Knappheit, die selbst den Johannesaltar von 1479 noch beherrscht, macht einer fast wohlig berührenden Raumauffassung Platz. Die Formen werden weniger scharf ausgeführt, die Falten legen sich breit, fast wie aufgeklappt auf die Bildfläche: kurz, der ganze Stil strebt nach jener Verallgemeinerung und Breite, die dann von der Renaissance mit freilich viel größerer Freiheit übernommen und ausgebildet wurde.

Im gleichen Jahre 1487 malte Memling das Bildnis des dreiundzwanzigjährigen Martin Nieuwenhove, das sich in dem Johannesspital zu Brügge befindet und den rechten Flügel eines Diptychons bildet. Der linke Flügel stellt das Brustbild der Madonna dar, die dem vor ihr auf einer Art Brüstung ganz unbekleidet sitzenden Kinde den Apfel reicht. Das Gemach, in dem die Madonna weilt, ist durch reichen Schmuck der Glasfenster, durch einen an der Wand hängenden Rundspiegel und köstliche Teppiche reicher ausgestattet, als das früher an Halbfiguren bei Madonnenbildern der Fall war.

Es kommt damit nicht etwa ein Streben nach größerer Pracht zur Geltung, sondern es spricht sich eine intimere Auffassung aus, die, ohne selbst schon ganz realistisch zu sein, doch zu den genremäßig aufgefaßten Madonnenbildern hinüberführt, die die nächste Zeit bringt. Im Typus der heiligen Jungfrau klingt noch immer das Ideal des Dirk Bouts durch, aber alles ist hier ebenmäßiger und — in jedem Sinne des Wortes — korrekter geworden.

Der Hauptteil des Diptychons ist das berühmte Bildnis des Martin van Nieuwenhove, der schon mit jungen Jahren in den Stadtrat von Brügge und bald darnach zum Bürgermeister gewählt wurde. Er muß ein rühriger, ener-

gischer Mann gewesen sein, und so ist auch der Hauptzug seines Bildnisses eine wahrhaft entzückende Frische.

Wenn der Vergleich des großen Johannesaltars von 1479 mit der Genter Anbetung des Lammes am besten geeignet ist, die Entwicklung der religiösen Malerei des 15. Jahrhunderts zu veranschaulichen, so weist dieses mit Recht hochangesehene Porträt für die weltliche Malerei einen ähnlichen Wandel des Geschmackes auf. Es nimmt unter den Bildnissen vom Ende des Jahrhunderts dieselbe Rolle ein, wie seinerzeit die Porträts des Timotheus und Arnolfini.

Die archaische Strenge der Auffassung und die Gewissenhaftigkeit im Herausarbeiten der Körperformen sind geschwunden. An Stelle der früheren Einfachheit ist eine etwas übertriebene Reichhaltigkeit in der Ausschmückung der ganzen Bildtafel, besonders des Hintergrundes getreten, die aber doch nicht von ferne die Wirkung der gediegensten Pracht erreicht, wie sie von den Bildnissen des Jan van Eyck strahlt.

Dagegen kommt ein neuer Zug in das Porträt, der von größter Bedeutung ist. Das rein Menschliche beginnt zu herrschen: gegenüber der alten Sachlichkeit tritt jetzt eine subjektive Auffassung in den Vordergrund, die die Vorstufe zu dem Porträtstil der Renaissance bildet, wo das psychologische Moment eine so große Rolle spielt.

Damit soll nicht gesagt sein, daß Memlings Porträts besser charakterisiert seien, als die von Jan van Eyck gemalten. Sie stehen diesen hierin weit nach, aber man spürt trotzdem, daß dem Künstler mehr an der Entwicklung der geistigen Bedeutung des Mannes gelegen ist, als an der Wiedergabe seiner körperlichen Erscheinung. Das hängt damit zusammen, daß die einzelnen Formen lange nicht mehr so stark herausgearbeitet werden, wie das im Beginn der Schule der Fall war und wohl auch sein mußte. Es wird weniger Wert auf ihren organischen Zusammenhang gelegt, aber in einem merkwürdigen Kontrast dazu werden eine Menge von Zufälligkeiten verzeichnet, die von der alten Schule nahezu prinzipiell ausgeschlossen wurden.

Besonders deutlich spürt man das an der Behandlung der Lippen mit den feinen Sprüngen, die von Eyck niemals angegeben worden wären, während

er dafür den Mund ungleich viel organischer und darum wahrhafter bildete als Memling. Ferner ist für den Stilwandel die Haarbehandlung charakteristisch. Das Haar erscheint zwar sehr sorgfältig gepflegt, aber ist doch ein wenig aufgelockert und beinahe verwirrt; dadurch gewinnt das Bild einen mehr unmittelbar aus dem Leben gegriffenen Eindruck.

Dazu stimmt nun auch prächtig die köstliche Frische, die den Hauptvorzug des Bildnisses bildet und in der alten Zeit ganz undenkbar gewesen wäre. Mag auch durch die Verallgemeinerung der Formen manche andere wertvolle Eigenschaft verloren worden sein, so kam doch mit dieser Liebenswürdigkeit in der Betonung des rein Menschlichen ein Zug von edler Poesie in die altniederländische Malerei, der ihr notwendig war und ohne den sie nicht alle Aufgaben hätte lösen können, die ihr nach ihrer Natur gesteckt waren. Es ist unausbleiblich gewesen, daß die streng forschende Gewissenhaftigkeit, mit der sie begonnen hatte, sich in jene genußkräftige Heiterkeit auflöste, wie sie uns gerade in dem Bildnis des Martin Nieuwenhove entgegentritt.

Das populärste von Memlings sämtlichen Werken gehört der letzten Periode seiner Tätigkeit an. Es ist der berühmte Reliquienschrein der heiligen Ursula im Johannesspital von Brügge. Am 21. Oktober 1489 wurden die Reliquien in ihm niedergelegt. Der Schrein ist aus Holz gefertigt und enthält auf den beiden Längsseiten je drei oben abgerundete Tafeln mit Darstellungen aus der Geschichte der Heiligen. Auf der einen Schmalseite ist Ursula im Motiv der *mater misericordiae* mit dem Schutzmantel dargestellt, unter dem sich ihre Gefährtinnen bergen; auf der anderen Schmalseite im Chore einer gotischen Kirche die Madonna mit dem Kinde, zu deren Füßen die zwei Stifterinnen in Nonnentracht knieen. Auf den schräg gestellten Giebelseiten sind je drei Medaillons angebracht, von denen die beiden mittleren sich durch besondere Größe auszeichnen. Das eine dieser Mittelstücke stellt die Krönung Mariä und das andere die heilige Ursula mit ihren Gefährtinnen dar. Die vier kleineren Medaillons geben Figuren von musizierenden Engeln.

Über den Ursulaschrein ist heutigestags ein abschließendes Urteil ziemlich schwer zu fällen; denn er ist sehr schlecht erhalten. Als eigenhändige

Arbeit Memlings darf mit Bestimmtheit nur das Bild mit den Stifterinnen angesetzt werden, das selbst unter den schwierigen Bedingungen, die der enge Raum stellte, alle Vorzüge von Memlings Kunst zeigt. Vor allem ist die große Geschicklichkeit anzuerkennen, mit der in der schmalen Komposition volle Freiheit und sogar Bequemlichkeit der Bewegungen erreicht ist. Ebenso wird wohl die andere Schmalseite dem Künstler selbst gegeben werden dürfen. Hier ist besonders die Art auffallend, wie Memling das Motiv des weiten Schutzmantels in aller Anschaulichkeit beibehielt und trotzdem die Zierlichkeit des bei ihm so sehr beliebten, eng anliegenden Kostüms mit gewohnter Grazie hervorhob.

Sicher ist fernerhin, daß die in ihrer Ausführung nicht sehr glücklichen Medaillons nur als Atelierarbeit gelten dürfen. Sie sind so trocken und in der Raumbehandlung so kunstlos, daß sie vielleicht nicht einmal auf Entwürfe des Meisters zurückgehen.

Die sechs Haupttafeln dagegen, die uns am meisten interessieren, lassen sich dem Künstler weder mit Sicherheit zuschreiben, noch absprechen. Es scheint allerdings, daß an der einigermaßen enttäuschenden und ungleichmäßigen Wirkung, die sie heute ausüben, nicht allein die schlechte Erhaltung, sondern vielleicht eine schon ursprünglich nicht sehr hohe Qualität der Ausführung Schuld trägt. Es ist sehr leicht möglich, daß sie nur Atelierarbeiten waren.

Für diese Annahme würde allenfalls auch der Umstand sprechen, daß der ganze Schrein offenbar nicht sehr viel kosten sollte und darum in Holz und nicht in Edelmetall ausgeführt wurde. Unter solchen Verhältnissen mag Memling, der, nach seinem günstigen Vermögensstand zu schließen, keine niedrigen Preise hatte, und für dessen Tätigkeit wir einen umfangreichen, den Gesellen viel Freiheit lassenden Atelierbetrieb ansetzen müssen, die Arbeit durch seine Gehilfen haben ausführen lassen.

Wenn nun auch die Eigenhändigkeit in Frage gestellt werden muß, so atmet das Ganze doch in dem liebenswürdigen Ton der Erzählungsweise Memlings Geist selbst. In einer Fülle von genremäßig behandelten Einzelmotiven wird die Reise der heiligen Ursula nach Rom und ihre Rückfahrt

bis nach Köln, sowie endlich ihr Martyrium auf wahrhaft köstliche Weise erzählt, so daß der Schrein unter allen Umständen als eine Glanzleistung der altniederländischen Malerei vom Ende des 15. Jahrhunderts dasteht.

Die erste der sechs Haupttafeln stellt die Ankunft der heiligen Ursula in Köln dar. Das hochbordige Schiff ist soeben an der massiven Steinmauer des Quais gelandet; die Knechte räumen das Gepäck vom Schiff, während die Heilige gerade von der ihr befreundeten Fürstin Sigelindis begrüßt wird. Der Zug der eben Angekommenen bewegt sich dann durch das Tor in die Stadt, die durch eine ziemlich treue Abbildung des Domes als Köln charakterisiert ist. Aus dieser archäologischen Treue kann man nun wohl mit einiger Wahrscheinlichkeit schließen, daß Memling Köln persönlich gekannt hat, aber auf sein Verhältnis zu Deutschland und deutscher Kunst lassen sich keine Schlüsse daraus ziehen.

Die ganze Gruppe der Landung ist mit vielen genremäßigen Motiven ausgestattet. Das nach damaliger Sitte steife Zeremoniell bei der Begrüßung der Fürstlichkeiten hat der Künstler nicht dargestellt. Die Begegnung geht fast bürgerlich gemütlich vor sich. Memling verleiht der Szene eine menschlich sehr ansprechende Liebenswürdigkeit, die er mit gutem künstlerischen Takt als Grundnote für die märchenhafte Stimmung der Legende gewählt hat. Wie unbesorgt er — im Einklang mit den künstlerischen Gebräuchen der Zeit — gegen nachrechnende Kontrolle gewesen ist, sieht man aus einer kleinen Szene des Hintergrundes. Da läßt er uns durch die Fenster in ein Gemach sehen, wo die Heilige, im Bette liegend, schläft und im Traum durch den Engel die Botschaft erhält, daß sie nach Rom zum Heiligen Vater wallfahrten soll. Diese Botschaft hat die Heilige noch in England, ihrer Heimat, erhalten, und wenn man ängstlich nachrechnen wollte, so müßte man es als einen Fehler bezeichnen, daß Ursulas Vision in Köln geschehen soll, wohin die Prinzessin doch erst auf Grund des Traumes ging.

Die zweite Tafel stellt die Ankunft in Basel dar, aber in völlig verschiedener Weise. Hier wird nicht sowohl erzählt, wie die Schiffe verlassen, als wie sie eben zum Halten gebracht werden. Die Komposition ist in sehr glücklicher Weise so gegeben, daß rechts am Lande Platz frei bleibt, um zu schil-

dern, wie die Heilige mit ihrem Troß über die Alpen zieht. Die Art, wie der Künstler, um die Freiheit für diesen Zug über die Alpen zu bekommen, die Schiffe mit der Spitze an das Land stoßen und sich eng aneinander legen läßt, ist in ihrer Ungezwungenheit und dabei doch auf volle Sachlichkeit Rücksicht nehmenden Schärfe geradezu bewundernswert und zeigt, daß mindestens der Entwurf von Memling selbst herrühren muß.

Die dritte Tafel ist vielleicht die schönste von allen. Sie zeigt die Heilige vor den Toren des Lateran knieend, wie sie gerade vom Papst und den Kardinälen feierlich und liebenswürdig zugleich begrüßt wird. Die Holdseligkeit der im schönsten herzoglichen Putz strahlenden Ursula und des Papstes väterliche Freundlichkeit, die mit ahnungsvoller Besorgnis für die Zukunft der Heiligen gemischt ist, vereinigen sich zu einer Stimmung voll der reinsten Poesie.

Mit derselben Zwanglosigkeit, die schon vorhin bemerkt wurde, führt der Künstler von dieser Szene den Blick in die offene Kirche, wo die bis dahin heidnisch gebliebenen Begleiter der heiligen Ursula eben die Taufe erhalten, während im Hintergrund Ursula selbst die heilige Kommunion empfängt. Bei dieser Tafel hat der Künstler, mehr noch als bei den anderen verstanden, die reizende, hochpoetische Auffassung auch durch die reichste Grazie der Schilderung des Sichtbaren rein künstlerisch auszudrücken.

Die vierte Tafel ist die am wenigsten gelungene der ganzen Serie. Die Heilige und der Papst, die mit ihrem Gefolge über die Alpen gezogen waren, schiffen sich in Basel ein und treten in den bis zur Unwahrscheinlichkeit mit Menschen angefüllten Booten die Todesfahrt nach Köln an. Der Mittelgrund der Tafel zeigt den Papst, wie er gerade das Schiff besteigt, während wir ihn im Vordergrund schon in dem zur Abfahrt bereiten Schiff sitzen sehen.

Wenn es dem Künstler sonst gut gelungen ist, derartige Unwahrscheinlichkeiten ihrer störenden Wirkung zu entkleiden, erscheint die Komposition hier etwas gedrängt, und auch im übrigen hat die Stimmung nicht die bisherige künstlerische Freiheit. Der Ernst der Situation, den die Pilger vorahnend spüren, war nicht die Sache Memlings, und nur ab und zu entschädigt der Erzähler uns durch einige frische Züge seiner gewohnten Art.

Besser gelungen ist die fünfte Tafel, die allerdings auch noch an manchen Unzulänglichkeiten leidet. Sie stellt dar, wie die Schiffe eben in Köln gelandet sind, von feindlichen Armbrustschützen beschossen und von bewaffneten Kriegsknechten erstürmt werden. Die Aufgabe, auf so engem Raum viele Personen nebeneinander darzustellen, war für den Künstler offenbar zu schwierig, und er hat sich auch in Einzelzügen enger, als gut war, an die hergebrachte Darstellungsweise gehalten.

So hat er das alte Motiv übernommen, daß die Armbrustschützen direkt an den Schiffsbord herantreten, wodurch eine unerquickliche Enge entsteht. Im übrigen hat er in der Schilderung des Schreckens und Jammers von Ursulas Gefährtinnen eine Fülle von feinen Beobachtungen niedergelegt. Nur kontrastiert für unser heutiges Gefühl, das hierin allerdings nicht maßgebend ist, der Ausdruck der Furcht bei den erschreckten Mädchen nicht gerade glücklich mit der stoischen Märtyrerruhe des Papstes und seiner Begleiter. Im Mittelgrund sieht man die heilige Ursula mit beiden Armen ein Mädchen stützen, dessen Brust von dem Schwert eines Kriegsknechtes durchbohrt wird. Es ist bewundernswert, wie Memling verstanden hat, aus dem Gewimmel der unzähligen Personen die Gestalt der heiligen Ursula ohne besondere Auffälligkeiten doch hervorzuheben und zur Hauptperson zu machen.

Die sechste Tafel ist nach der dritten die bedeutendste. Die Heilige wird vor das Zelt des feindlichen Herrschers geführt, der in glänzender Rüstung neben ihr steht und sie bittet, sich ihm und dem Leben zu erhalten. Sie lehnt jedoch, ohne ihn anzublicken, mit einer ausdrucksvollen Handbewegung die Werbung des fürstlichen Freiers ab und ist bereit, den tödlichen Schuß zu empfangen, mit dem sie ein gepanzerter Bogenschütze bedroht.

Das Ganze ist ein überaus interessantes Bild aus dem Lagerleben und erhält durch die Art, wie der Fürst sich um die fromme Prinzessin bemüht, den Reiz einer fein pointierten Novelle. Memlings Erzählungskunst zeigt sich hier von der besten Seite und wird noch gesteigert durch die überaus elegante Art der Formengebung. Was man sonst im 15. Jahrhundert so oft an Altertümlichkeit und Schwerfälligkeit findet, wird hier von einem durchaus reinen geläuterten Stil und Schönheitsgefühl überwunden.

Viel bewundert wird die Kunstfertigkeit, mit der die glänzenden Panzer gemalt sind, in denen sich die Umgebung reflektiert. Dem Verfasser will es scheinen, daß man auf derartige am Ende des 15. Jahrhunderts nicht seltenen Fälle kein so großes Gewicht legen sollte; denn gerade in ihnen kommt ein Moment zum Durchbruch, das für die weitere Entwickelung der altniederländischen Malerei wahrhaft verhängnisvoll geworden ist. Solche Kunstfertigkeit beruht nicht mehr sowohl auf dem ehrlichen Studium, das die Werke der Schulbegründer auszeichnet, sondern spricht von einer glatt und bravourmäßig arbeitenden Virtuosität, die sich in Spielereien ergeht.

Im Jahre 1493 stifteten für die Marienkirche in Lübeck der Bankier Heinrich Greverade und sein Bruder Adolf, der ein Kanoniker war und lange Zeit in den Niederlanden gelebt hatte, eine Kapelle zum heiligen Kreuz. In dieser wurde ein Altar aufgestellt, der die Jahreszahl 1491 trägt und wohl für die Kapelle bestellt war. Er wird, jedoch nicht ohne Widerspruch, für eine Arbeit von Memling selbst erklärt und stellt, ob er nun eigenhändig von ihm herrührt oder nicht, neben dem großen Brügger Altar das umfangreichste Werk seiner Schule dar.

Das Mittelstück enthält die Kreuzigung mit auffallend viel und lebhaft bewegten Zuschauern. Der linke Innenflügel zeigt den kreuztragenden Christus, der eben, von einem zahlreichen Trupp geleitet, die Tore Jerusalems verläßt; links kniet der betende Stifter. Der rechte Innenflügel enthält im Vordergrund die Grablegung und im Mittelgrund die Auferstehung Christi. Auf den Außenflügeln ist die Verkündigung dargestellt, und außerdem sieht man dort die großen Gestalten der Heiligen Ägidius und Hieronymus.

Während für die Außenflügel unbedingt Schularbeit anzusetzen ist und auch die Innenflügel dem Meister selbst kaum zugeschrieben werden dürfen, ist für die Mitteltafel eine Entscheidung über die eigenhändige Ausführung durch Memling nicht leicht zu treffen. Die Arbeit ist sehr ungleichwertig; im allgemeinen sind die Figuren recht oberflächlich und stellenweise sogar grob gemalt.

Dagegen sind die Körper der drei Gekreuzigten mit einer für jene Zeit ganz erstaunlichen Leichtigkeit und Freiheit behandelt. Die lockere Art, mit

der sie sich vom Horizont abheben, verrät ein sehr weit vorgeschrittenes Feingefühl für die Probleme der Raum- und Luftmalerei. Wir finden hier innerhalb der altniederländischen Malerei die letzte Konsequenz, die aus den Lehren des Dirk Bouts, wie sie im Erasmusaltar gegeben waren, gezogen werden konnte. In diesen Gestalten mag darum mindestens die nachhelfende Hand des Meisters zu erkennen sein. Auf ihn geht auch jedenfalls die Komposition zurück, die gegenüber der älteren Zeit einen ebenfalls sehr bedeutenden Fortschritt zeigt. Sie ist nach mehreren konzentrischen Kreisen geordnet, so daß eine sehr glückliche und klare, zugleich sehr freie Gliederung der Gruppen und des Raumes gegeben ist.

Die Landesgalerie in Budapest besitzt eine vor allem in der Komposition veränderte Wiederholung der Lübecker Kreuzigung, zu der sich die Flügel mit der Kreuztragung und der Auferstehung in der Wiener Staatlichen Galerie befinden. Die Abweichungen von dem Altar der Brüder Greverade sind zu groß, als daß man diese Wiederholungen als Kopien bezeichnen dürfte.

Gewöhnlich werden sie für die ältere und von Memling selbst herrührende Arbeit gehalten; sie sind jedoch im Sinne einer späteren Zeit zu sehr bühnenmäßig in der Anordnung des Raumes, als daß sie vor dem Lübecker Altar entstanden sein könnten. Sie wurden durch Restaurierung schwer beeinträchtigt; soweit aber das sehr kalte und harte Kolorit ein Urteil zuläßt, sind sie nun auch in der Tat nicht von Memling gemalt und werden wohl erst gegen Ende des Jahrhunderts entstanden sein. Da aber um diese Zeit der Lübecker Altar gewiß schon aus den Niederlanden exportiert war, so ist die Wahrscheinlichkeit, daß dieser selbst das Vorbild gewesen sei, nicht sehr groß.

In der Tat wissen wir aus einem Stich des Julius Goltzius, daß mindestens noch eine zweite Kreuzigung von Memlings Hand existiert hat, und so werden die Tafeln von Budapest und Wien unbedenklich der Schule Memlings zugewiesen werden können, selbst wenn sie als nach dem Lübecker Altar entstanden betrachtet werden.

Vor einigen Jahren wurde in der Benediktinerkirche Santa Maria la Real zu Najera in Nordspanien eine umfangreiche gemalte Orgelbrüstung auf-

gefunden, die sich als ein Werk von Memlings Spätzeit herausstellte und als solches in die Gemäldegalerie von Antwerpen gelangt ist.

Das Mittelstück zeigt den segnenden Christus als *Rex Regum* mit der Weltkugel, und zu seinen beiden Seiten je drei singende Engel. Die zwei Seitenteile enthalten je fünf musizierende Engel. Das Werk ist offenbar für die Stadt Najera selbst ausgeführt worden und legt somit Zeugnis ab für die weithin reichende Wirksamkeit des Künstlers. Lange Zeit zwar sind immer wieder Zweifel an der Eigenhändigkeit der Ausführung durch Memling erhoben worden, aber doch wohl mit Unrecht.

Die Zeichnung ist viel zu scharf, und die Details sind alle viel zu abwechslungsreich ausgeführt, als daß den Schülerhänden mehr als die Herstellung von belanglosen Nebensächlichkeiten zuzuweisen wäre. Der Eindruck der Orgelbrüstung von Najera muß unter der ungünstigen Aufstellung in der Antwerpener Galerie um den besten Teil seiner Wirkung kommen. Sie war bestimmt, auf eine gewisse Entfernung hin zu wirken, und verliert, wenn der Beschauer zu nahe vor ihr steht.

Memling hat hier zugunsten des dekorativen Charakters breite Formen gewählt, die man nicht ohne Interesse gerade bei diesem Meister der schlanken Grazie und höchsten Zierlichkeit am Schlusse seines Schaffens und am Ende des Jahrhunderts eintreten sieht. Als diese Brüstung gemalt wurde, befand sich die altniederländische Malerei wieder in einem Stadium des entscheidenden Umschwunges. Sie strebte, aus den engen, gotischen Formen herauszukommen, wollte eine leichte Beweglichkeit schaffen, wie sie die Gotik nie gekannt hat, und sie strebte endlich nach einer freien Weiträumigkeit, die dann von der Renaissance durchgebildet wurde. Die Orgelbrüstung von Najera bildet den Übergang zum Neuen. Die Elemente des neuen Stiles, dem sich Memling ja wohl nie hätte anschließen können, sind hier bereits vorgebildet. Man muß nur den ohnehin sehr naheliegenden Vergleich mit den musizierenden Engeln vom Genter Altar anstellen, um zu sehen, bis zu welchem Grad die Auflösung des eigentlich altniederländischen Stils bereits vorgeschritten war.

Ebenfalls der Spätzeit des Künstlers wird von manchen eine Serie von sechs kleinen Bildchen zugeschrieben, die sich in der Städtischen Galerie von

Straßburg befinden. Sie stellen dar: Christus als *Rex Regum* von musizierenden Engeln umgeben, einen an Petrus Cristus erinnernden Sturz der Verdammten, die durch eine nackte Frau symbolisierte Eitelkeit, den Tod, der über einem offenen Grab als ein zum Teil noch mit Fleisch und Haut bekleidetes Skelett steht, einen wüst grinsenden Totenkopf in einer Nische und ein Wappen mit den Worten: nul bien sans paine. Die Arbeitsweise dieser viel besprochenen sechs Täfelchen ist zu unfein, und die Kompositionen sind zu haltlos, als daß sie in irgendeiner Periode von Memlings Tätigkeit untergebracht werden könnten.

Es kann nicht geleugnet werden, daß ihr Urheber wohl von Memling beeinflußt ist. Von manchen wurde der berühmte Miniaturenmaler Simon Marmion von Valenciennes vorgeschlagen. Hierfür ist aber, da wir diesen Künstler nicht genau kennen, ein Beweis nicht beizubringen. Immerhin ist es interessant, daß auch hier sich die Erinnerung an den Meister von Valenciennes einstellt, der, wenn ihm der jetzt in das Berliner Museum gelangte Bertinaltar mit Recht zugeschrieben wird, in der Tat sich so nahe mit Memling berührt, daß wohl Zusammenhänge bestehen mögen.

Bei der Orgelbrüstung aus Najera und bei dem Lübecker Altar ist in Formengebung, sowie in der Komposition bereits eine Vorahnung von jener freien und großen Auffassung zu spüren, die für die Kunst der Renaissance bezeichnend ist. Diese Umwandlung vollzieht sich auf rein nationaler Basis, ohne daß irgendwelche antike oder italienische Formen vorbildlich gewesen wären, und man sieht auch innerhalb der Schule Memlings in direkter Fortsetzung des von ihm geschaffenen Ideals Gemälde erscheinen, die ziemlich nahe an italienische Art hinführen.

Als bestes Beispiel hierfür sei eine Madonna aus der Londoner Nationalgalerie angeführt, die ein reines Werk von Memlings Schule ist und vor der man doch an ähnliche Darstellungen aus dem Kreis der Luini und Solario erinnert werden mag.

Zum erstenmal treten echt antike Elemente in der niederländischen Kunst überhaupt erst nach Memlings Tod auf, und zwar im Jahre 1498 bei den Gerechtigkeitsbildern des Gerard David in Brügge. Wenn nun also Memling

auch im ganzen vom Süden her nicht beeinflußt wurde, so gibt es doch einige Bilder von ihm, bei denen irgendwie auf eine noch nicht aufgeklärte Weise ein antikisierendes Ornament zu beobachten ist. Das sind jene Gemälde, bei denen Girlanden tragende Putten zum oberen Abschluß der Bildtafel verwendet sind.

Das beste unter ihnen ist eine in der Wiener Staatlichen Galerie befindliche Madonna unter dem Baldachin mit dem Kind auf dem Schoß, das in fröhlichem Spiel nach dem ihm vom Engel dargereichten Apfel greift, während rechts ein betender Stifter kniet. Die ganze Szene wird durch einen auf Säulen ruhenden Bogen eingefaßt. Es stehen nun auf den Säulenkapitälen Putten, die das Ende der Girlanden kräftig anziehen, während von der Laibung des Bogens aus andere Putten diese Früchtekränze gerade über dem Haupte der Madonna befestigen.

Dieses reizvolle Motiv war aus der antiken Kunst in die der italienischen Frührenaissance übergegangen und stimmt so genau zu der von Memling gewählten Form, daß ein Zusammenhang zwischen den Italienern und dem Niederländer hier unbedingt anzusetzen ist. Bis jetzt gelang es aber noch nicht, den Weg nachzuweisen, auf dem das südliche Ornament in den Norden gekommen ist.

Die größte Wahrscheinlichkeit spricht für die Annahme, daß die Buchillustration die Vermittlung übernommen hat, und vor allem mag man da an französische Miniatoren, wie Jean Fouquet, denken, bei denen schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts italienischer Einfluß zu beobachten ist. Vielleicht hat aber auch die Architektur die Rolle der Vermittlerin gespielt. An den Türbogen wird in den Niederlanden schon sehr frühzeitig dieses Motiv verwendet.

Das eben beschriebene Wiener Bild ist leider nicht sehr gut erhalten, aber besitzt noch immer einen seltenen Reiz der Empfindung und ist von einer ganz besonders frischen Ausführung.

In der Galerie der Uffizien gibt es eine Wiederholung, die gewöhnlich für das Original gilt. Diese zeigt ziemliche Abweichungen: so ist nicht nur der Stifter durch einen auf der Harfe spielenden Engel ersetzt, sondern es

ist auch der landschaftliche Hintergrund verändert; die Putten sind in ganz anderer Bewegung aufgefaßt. Es kann also von einem kopienmäßigen Verhältnis zwischen den beiden keine Rede sein. Was nun die Ausführung anlangt, so ist diese bei dem Florentiner Bild ebenso hart und trocken, wie sie bei dem Wiener geschmeidig und geistvoll ist. So glaubt der Verfasser, entgegen der herkömmlichen Meinung, daß das in den Uffizien aufbewahrte Stück nicht von Memling selbst herrührt.

Auf den Flügeln des Wiener Exemplars befinden sich innen der heilige Johannes Evangelista und Baptista in ähnlicher Haltung, wie auf den Flügeln der Londoner Nationalgalerie der heilige Johannes und Laurentius. Der Vergleich zwischen diesen Werken ist sehr lehrreich, allerdings dadurch etwas erschwert, daß leider auf den Wiener Bildern der Rahmen in späterer Zeit sehr ungeschickt ergänzt wurde. Bei den frühen Londoner Tafeln ist das Ganze noch sehr eng und unbequem schmal. Die Figuren werden beinahe aus dem für sie zu schmalen Rahmen gedrängt. Hinter ihnen erhebt sich ein starker Pfeiler, der ihnen als Stütze dient und den Raum noch knapper macht. Schon bei dem Benedictus von 1487 sieht man den gleichen Pfeiler in ganz anderer Weise verwendet. Da führt er zur Mittelgruppe hinüber und darf außerdem nicht so viel Platz beanspruchen. Endlich ist der Fußboden nur sehr kärglich entwickelt, und der dekorative Ausblick nach rückwärts, den der Künstler in der üblichen Weise anhängt, ist ganz bescheiden gehalten. Zu allem Überfluß helfen die Maßwerke oben in der Wölbung noch ihrerseits dazu, die Londoner Komposition einzuengen. Auf den Wiener Flügeln dagegen, die doch scheinbar ebenso angeordnet sind, stehen die Gestalten frei im leicht entwickelten, weit nach hinten geführten Raum. Die Wölbung des Bogens selbst ist frei gelassen, und die dahinter sichtbar werdende horizontale Balkenlage der Halle kann nicht mehr drücken, sondern leitet den Blick ungezwungen weiter. Die stützenden Pfeiler sind auch etwas zur Seite geschoben, und so ist das Ensemble viel wohliger und auch edler arrangiert. In der Ausführung dagegen macht sich gegenüber der feinen Durchführung der früheren Zeit und dem kostbar reichen Kolorit eine gewisse schnellarbeitende Meisterschaft bemerkbar, die zwar eine bei weitem größere

Leichtigkeit des Schaffens verrät, aber nicht mehr so interessant ist wie früher.

Ähnliches gilt von den Figuren Adams und der Eva auf den Außenseiten. In jeder Hinsicht sind sie das Gegenstück aus dem Ende des Jahrhunderts zu dem ersten Menschenpaar auf dem Genter Altar. Noch stehen sie ruhig da, aber in der lang durchlaufenden Linienführung und in der leise bewegten Haltung zeigt sich doch die neue Zeit, die sich nicht mehr um das Feststellen des organischen Baues kümmert, wie es Eyck getan hat, sondern die den Rhythmus der Bewegung aufsucht. Die Formen sind alle rund und fast kokett. Die alte, teilweise herbe Strenge ist der Holdseligkeit gewichen; es kommt dem Künstler vor allem auf hübsche, geschmackvolle Gesamterscheinung an. Das Modellmäßige und die Wahrheit der Schilderung des Einzelfalles ist verschwunden. Wir nähern uns den akademischen Idealfiguren des 16. Jahrhunderts. Bei aller Raschheit der Behandlung ist aber doch zu bemerken, daß Memling die Aufgabe nicht leicht genommen hat. Eine Fülle von Korrekturen legt Zeugnis von dem unverdrossenen Bestreben ab, etwas möglichst Gutes zu liefern und alle Härten und Ecken zu mildern und auszuschließen.

Ähnlich in der Behandlung wie das Wiener Altärchen ist ein kleines Rundbild des segnenden Heilands, das kürzlich Herr von Kaufmann erworben hat. Verfasser hält es für eine eigenhändige Arbeit des Künstlers aus seiner letzten Zeit.

Das Girlandenmotiv kehrt auch auf einem sehr zierlichen Triptychon des Louvre wieder. Es schließt das Mittelbild, eine Auferstehung Christi ab. Der linke Flügel enthält das Martyrium des heiligen Sebastian, der rechte die Himmelfahrt Christi. Die Kunst, im schmalsten Raum viele Figuren frei und leicht anzuordnen, die kokette Anmut der Bewegungen und die Klarheit der Zeichnung stellen das hübsche, wenn auch nicht sehr bedeutende Werk in die Nähe des Reliquienschreines der heiligen Ursula.

Die gleiche Sammlung besitzt auch zwei Flügel mit den Standfiguren des Johannes Evangelista und der heiligen Magdalena, die an den Altar der Beweinung Christi im Brügger Hospital erinnern und wohl echte Werke des Künstlers aus seiner letzten Zeit sind.

Zu den schwierigsten Fragen bei Memling zählt das sehr gefällige Bildnis eines jungen Mannes in der Florentiner Sammlung Corsini. Es gehört fraglos in die nächste Nähe des Meisters und hat viel Verwandtschaft mit dem Antwerpener Porträt des Nicolò Spinelli. Aber in der Ausführung sind ein gewisses spitziges Wesen, die ängstliche Betonung der Einzelheiten und im seltsamen Gegensatz dazu eine unruhige, etwas äußerliche Behandlung der Landschaft doch zu auffallend, als daß das Bildnis unbedenklich für ein Werk des Künstlers selbst gelten dürfte. Vielleicht rührt es von einem — italienischen? — Nachahmer her.

Das vor wenig Jahren für das Mauritshuis erworbene Bildnis eines breiten, lockigen Mannes gilt wohl mit Unrecht für eine eigenhändige Arbeit. Es steht zu nahe bei dem Porträt der ehemaligen Galerie Oppenheim, als daß es nicht mit ihm verglichen werden müßte. Beim Vergleich stellt sich aber zu Ungunsten des Haager Bildnisses, das im Hintergrund roh übermalt ist und dadurch in der Wirkung sehr beeinträchtigt wird, eine geistlose Mattigkeit heraus. Besonders wenig gelungen sind die Hände, der Mund und die Augen. Die einzelnen Teile fallen auseinander. Der Verfasser hält darum das Bild für eine alte, freilich sehr treue Kopie nach einem verschollenen Originale.

In Memlings Zeit hatte die altniederländische Technik begonnen, sich der Routine zuzuwenden. Wenn auf den sorgsam suchenden Stil der Schulbegründer die bewundernswerte Bravour des Hugo van der Goes gefolgt war, so mußte diese abgelöst werden von Memlings gleichmäßig und mühelos arbeitender Routine. Das hatte einen gewissen Mangel an charakteristischer Handschrift zur Folge. Darum finden sich bei Memling so viele Bilder, über deren Authentizität die Meinung geteilt ist. Hier seien nur noch genannt eine sehr hübsche, aber eben doch nicht genügend fein durchgebildete Madonna mit Heiligen in der Sammlung des verstorbenen Herrn Goldschmidt in Paris, wo auch zwei in ihrem gegenwärtigen Zustand sehr schwer zu beurteilende Porträts des Tommaso Portinari und seiner Frau waren, ebenfalls dem Memling zugeschrieben. Ferner eine zierliche Madonna mit Stifter in der Londoner Nationalgalerie, eine Madonna in der Berliner Galerie

und ebenda aus der Sammlung Thiem eine Madonna, die im Motiv viel Verwandtschaft mit der in der Wiener Staatlichen Galerie hat. Diese Arbeiten stehen alle dem Meister recht nahe und mögen unter seiner Aufsicht entstanden sein; für eigenhändig vermag der Verfasser sie nicht zu nehmen. Weiter entfernt von Memling sind dann die Verkündigung beim Fürsten Radziwill und die im Gotischen Hause von Wörlitz, die vielfach bezweifelt wurden und wohl nicht authentisch sind.

GEERTGEN VAN HAARLEM

DER Anonimo Morelliano erzählt, daß er bei dem Kardinal Grimani in Venedig im Jahre 1521 Bilder von einem gewissen Gerardo di Olanda gesehen habe. Dieser Maler, der offenbar einen berühmten Namen hatte, ist wohl mit jenem Geertgen identisch, von dem uns Karel van Mander berichtet, daß er in sehr jungen Jahren ein Schüler des Aelbert van Ouwater gewesen ist. Er scheint in Leiden geboren zu sein und lebte im Ordenshause der Johannesritter zu Haarlem, ohne jedoch selbst Mitglied des Ordens zu sein. Karel van Mander kann leider nicht angeben, wann dieser Künstler geboren und gestorben ist, so daß wir uns zur Bestimmung seiner Lebenszeit nur auf den Stil seiner Werke stützen können. Nach ihnen muß er der spätesten Zeit des 15. Jahrhunderts angehört haben und mag wohl auch noch im 16. Jahrhundert tätig gewesen sein.

Mander weiß nur zwei seiner Werke zu nennen: eine sehr gut ausgeführte Ansicht der Hauptkirche von Haarlem und einen Kreuzaltar, den Geertgen für die Kirche der Johanniterritter gemalt hatte. Das erste ist, wie Dr. Valet nachgewiesen hat, noch in Sankt Bavo, aber so sehr entstellt, daß es wenig Anhalt für die Beurteilung des Künstlers gibt. Von dem Kreuzaltar aber sind das Mittelstück und der eine Flügel nach Manders Aussage wahrscheinlich im Bildersturm zugrunde gegangen. Der andere Flügel, der gerettet wurde, befand sich zu Anfang des 17. Jahrhunderts im Kapitelsaale der Johanniterritter und ist seitdem in das Kunsthistorische Staatsmuseum nach Wien gelangt. Er war das einzige, was Mander von dem stolzen Werke kannte. Das Malbrett ist schon in alter Zeit durchgesägt worden, so daß die beiden Darstellungen sich als Gegenstücke gegenüberhängen, während sie ursprünglich im Verhältnis von Außenseite und Innenseite zueinander standen.

Die eine Tafel, die wohl die Innenseite gewesen ist, stellt die Beweinung Christi am Fuße des Hügels von Golgatha dar und läßt uns im Hintergrund die Abnahme der Schächer vom Kreuze sehen. Das so vielfach behandelte Motiv ist vom Künstler in der seit dem 14. Jahrhundert üblichen Weise

gegeben worden, die den Vorgang so darstellte, daß die ungewöhnlich zahlreichen Teilnehmer nur als Leidtragende geschildert sind, während es sonst üblich war, bei der Klage um Christus die Verwandten und Jünger des Herrn sich irgendwie um den Leichnam tatkräftig bemühen zu lassen.

Geertgen erzählt demnach keine Handlung, sondern schildert eine Situation, und zwar so, wie er sie wohl auf einer Mysterienbühne hat spielen sehen. Wenn schon überhaupt in den letzten Jahren öfters der Versuch gemacht worden ist, gerade die Kunst des realistischen 15. Jahrhunderts in Zusammenhang mit den Passionsspielen zu bringen, so trifft das auch für dieses Gemälde zu, das beinahe den Eindruck erweckt, als sei es nach einem lebenden Bilde gemacht. Hieraus hat sich ein Vorteil ergeben, der von größter Bedeutung ist: die bühnenmäßig klare Anschaulichkeit der Schilderung. Damit ist die Stellung Geertgens innerhalb der Geschichte der Malerei festgelegt. Er lenkt bereits hinüber zu jenen Werken des 16. Jahrhunderts, die, mit all den perspektivischen Künsten der Renaissance arbeitend, die bis dahin beliebte isolierende Behandlungsweise der Gestalten verlassen haben und den freien Blick in den klar entwickelten Raum geben.

Höchst merkwürdig ist Geertgens Kompositionsprinzip, das die Personen und Gruppen, sowie die malerischen Flächen schichtenweise hintereinander anordnet. Es entsteht dadurch eine außerordentliche Stützkraft, die sowohl das Ganze trägt, wie auch jeder einzelnen Partie einen sicheren Hintergrund gibt. Dieses Bedürfnis, überall stützende Hintergründe zu schaffen, verbindet sich mit dem Streben, das Bild an den Seiten durch Standfiguren oder senkrecht angeordnete Gruppen gewissermaßen innerhalb der Bildfläche zu rahmen. Wenn Geertgen einerseits großen Wert darauf gelegt hat, den psychischen Zustand der vielen Teilnehmer an dem traurigen Akt zu schildern, hat er anderseits mit großem Bedacht die Linienführung darauf angelegt, daß das Auge immer wieder zu dem Mittelpunkt als dem wichtigsten Teile der Szene und des Bildes kommen muß.

Im Hintergrunde wird in einem sehr wirkungsvollen Kontrast zu der feierlichen Innerlichkeit der im Vordergrunde geschilderten Szene erzählt, wie die Schächer durch die Kriegsknechte von den Kreuzen herabgenommen

und in zisternenartige Gruben versenkt werden. Es eröffnet sich da ein echtes Genrebild, das für die holländische Kunst in seiner frisch bewegten Drastik jedenfalls nicht ohne Bedeutung geblieben ist.

Karel van Mander rühmt mit Recht, daß bei der Beweinung Christi der Künstler den Ausdruck tiefsten Leides auf den Gesichtern der heiligen Frauen mit ergreifender Wahrheit dargestellt habe. In der Tat tritt uns der Jammer der Passion hier menschlich so nahe, wie kaum bei einem andern Bilde der altniederländischen Malerei. Selbst Rogiers Kreuzabnahme im Eskorial ist nicht so glaubhaft im Schildern des Kummers und der Trauer, insofern als die Typen nicht so natürlich gebildet sind und noch ziemlich unentwickelt innerhalb des überlieferten Schemas stehen. Geertgen verfügt ja über keine größere Ausdrucksfähigkeit und über keine lebhaftere Beredsamkeit als Rogier. Er ist in manchen Beziehungen sogar weniger fein und erhaben; aber er trifft bereits den Ton einer gewissen Natürlichkeit und wird uns darum verständlicher. Bemerkenswert ist seine Fähigkeit, mit dem sehr wechselreichen Ausdruck der psychologischen Stimmung eine ebenso reiche Mannigfaltigkeit der körperlichen Bewegungsmotive zu verbinden. Er entfaltet allerdings nicht etwa eine große Lebhaftigkeit, aber er wagt doch Verkürzungen und Überschneidungen, die innerhalb der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, mit Ausnahme des Lübecker Altares von 1491, ohnegleichen dastehen. Schon diese Parallele gibt einen nicht zu übersehenden Anhaltspunkt für die Datierung; dazu kommen dann noch die Kostüme, die ebenfalls in das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zu weisen scheinen.

Die zweite Tafel schildert im Vordergrund die Verbrennung der Gebeine Johannes des Täufers auf Befehl des Kaisers Justinian. Rechts steht die Gruppe des Kaisers mit seinem Gefolge, und links werden auf einem niedrigen Feuer von drei sehr mannigfaltig bewegten Schergen die Knochen verbrannt. Unmittelbar daran schließt sich im Mittelgrund die Beisetzung der aus dem Feuer geretteten Gebeine durch die Johanniter und in einer weiteren Szene ihre Überführung in das Ordenshaus. Auch der breite, landschaftliche Hintergrund wird noch durch mancherlei Szenen belebt, so daß die Tafel einen ungemein reichen Eindruck macht.

Während die Hauptszene, nach der das Bild benannt ist, die phantastischen, wie immer etwas groben Typen der holländischen Schule verwendet, hat sich der Künstler bei der Mittelpartie streng an das Leben gehalten, indem er offenbar die Porträts der vornehmen Johanniter von Haarlem malte, in deren Haus er gelebt hat. Diese sehr sachlich und zugleich sehr fein aufgefaßten Bildnisse haben insofern eine ganz besondere kunstgeschichtliche Bedeutung, als sie in ihrer Gesamtheit das erste Gruppenbildnis der holländischen Schule bilden und die stolze Reihe jener Werke eröffnen, die in den Schützenstücken des Frans Hals und in der Nachtwache von Rembrandt ihren Höhepunkt erreichten.

In der Anordnung dieser Gruppe, die zu gleicher Zeit frei bewegt und umsichtig gegliedert ist, zeigt sich Geertgen als der tüchtige Schüler des Ouwater, dessen Kompositionsschema von der Auferstehung des Lazarus er mit größtem Glück übernommen und weiter entwickelt hat. Er hatte schon bei der Pietà durch Anwendung der Diagonale ein neues, von der Folgezeit begierig aufgegriffenes Moment in die Komposition gebracht, und so hat er nun auch hier durch schräge Anordnung die einander kräftig gegenübergestellten Massen so lebendig miteinander verbunden, daß ein frischer Fluß der Bewegung entsteht. Dadurch kommt dann auch im Beschauer kein störendes Gefühl über die Unwahrscheinlichkeit auf, die darin liegt, daß zwei zeitlich so weit getrennte Handlungen unmittelbar fortlaufend erzählt werden.

Nicht minder lebendig als die Komposition der Figuren ist der Aufbau der Landschaft, die beide Tafeln im Hintergrund abschließt. Eine Fülle von Motiven aus ebenem und gebirgigem Terrain wird ohne besondere Rücksicht auf Wahrscheinlichkeit zusammengestellt, und trotzdem gelingt es dem Künstler, eine beinahe idyllische Ruhe der Stimmung hervorzubringen. Bewundernswert ist die Sicherheit, mit der er bei dem sehr hoch genommenen Horizont den Blick in die Ferne frei und leicht gibt. Besondere Beachtung verdient endlich die Behandlung des Baumschlages; sie ist außerordentlich locker und unterscheidet sich hierin prinzipiell von der sonst bei den Niederländern des 15. Jahrhunderts üblichen, allzu großen Festigkeit. Auch fehlt das gewohnte manierierte Getüpfel, und Geertgen kommt nun auf seine ganz

originelle Weise zu einer auffallenden Wahrheit in der formalen Schilderung der Vegetation. Außerdem erreicht er aber auch eine runde Modellierung der Bäume, die ihm in der räumlichen Gliederung der Bildfläche die allerbesten Dienste leistet.

Ein Künstler, der die Landschaft mit so offenem Sinn darzustellen wußte, hat notwendigerweise auch in der Farbe wesentliche Neuerungen bringen müssen. In der Tat tritt bei Geertgen ein Problem auf, das sehr schnell zur Auflösung der bis dahin geltenden technischen Prinzipien geführt hat. An Stelle der alten, tiefen, vollen Farbe, die aus Einzelflächen mosaikartig zusammengesetzt erscheint, tritt ein toniges Element und die Nuance. Ähnliches konnte man schon bei Bouts und auch bei Memling beobachten; aber wenn diese beiden die Farbe nur da, wo Helldunkelbehandlung möglich war, tonig abstuften, so tut das Geertgen auch im vollen Licht und im Bereich der ganzen Bildfläche. Damit haben das alte Kolorit, die alte, übermäßig strenge, zeichnerische Durchführung ihr Ende gefunden.

Sehr nahe verwandt mit den Wiener Tafeln ist eine vor einigen Jahren in den Louvre gelangte Auferweckung Lazari, die schon vor sehr langer Zeit von Renouvier als Geertgen veröffentlicht worden war. Das Bild stellt Christus dar, wie er inmitten einer zahlreichen Menschenmenge den Lazarus aus dem geöffneten Sarkophag auferstehen heißt. Im Vordergrunde knieen rechts und links die Stifter, bescheiden zur Seite gestellt und in der realistischen Porträtwahrheit sehr glücklich von den heiligen Personen geschieden. Nach hinten eröffnet sich über die Hofmauern weg, da der Horizont wiederum sehr hoch genommen wurde, der Blick auf ein abwechslungsreiches Landschaftsbild, das sich würdig den Hintergrundspartien der Wiener Tafeln anschließt.

Das Bild hat leider in alter Zeit mancherlei Beschädigungen erfahren und ist besonders in der Farbe nicht intakt geblieben. Man darf es aber als eigenhändige Arbeit Geertgens bezeichnen, weil die Lebendigkeit des Ausdruckes und die Feinheit der Zeichnung die Annahme einer Kopistenarbeit ausschließen.

Mit der Auferweckung Lazari hängt aufs engste ein Sippenbild im Reichsmuseum von Amsterdam zusammen. Das schöne Stück wurde früher als eine

Allegorie auf das Meßopfer bezeichnet, eine Deutung, die heutigestags nicht mehr als den eigentlichen Kern der Darstellung treffend betrachtet wird. Der Künstler hat in einer hohen gotischen Kirchenhalle die Familien Christi und Johannes des Täufers derart vereinigt, daß links die Mutter Gottes mit dem Kind auf dem Schoß sowie die heilige Mutter Anna sitzen und hinter ihnen Joseph und Zacharias stehen, während rechts die heilige Elisabeth mit dem kleinen Johannes auf dem Schoß sitzt, begleitet von zwei heiligen Frauen. Im Mittelgrund der Kirche sitzen Engel, die sich mit dem Meßkelche beschäftigen.

Der Hintergrund wird auffallend rasch abgeschnitten durch einen vor dem Lettner stehenden Altar; auf diesem steht eine bemalte Skulptur, die das Opfer Abrahams darstellt. Trotz des sehr raschen Abschlusses entfaltet sich gerade in der Tiefe des Bildes ein reiches, allerdings stimmungsvoll gebundenes Leben. Würdevolle Männer treten aus dem Chor der Kirche an den Altar und pflegen einer ernsten Zwiesprache, während ein Chorknabe die über der Altarwand angebrachten Kerzen anzündet. Auf der linken Seite öffnet sich in malerisch sehr feiner, aber im übrigen doch sehr seltsamer Weise der Blick in eine Parklandschaft.

In Farbe und Zeichnung ist das Amsterdamer Sippenbild außerordentlich schön. In seiner feierlichen, allerdings etwas rätselhaften Stimmung übt es einen großen Zauber aus. Während jedoch die männlichen Typen uns durch den klugen Ausdruck der Gesichter einnehmen, sind die der Frauen mit den hochgezogenen Augenbrauen, den übermäßig langen, schmalen Nasen und den allzu kleinen Mündchen etwas geziert und beeinträchtigen dadurch für unseren Geschmack den sonst so vorteilhaften Eindruck.

Ein Hauptwerk des Künstlers besitzt das Rudolfinum in Prag. Es ist ein Flügelaltar, der in der Mitte die Anbetung der Könige zeigt und auf den Flügeln, von denen leider oben ein großes Stück abgeschnitten worden ist, die Porträts des Stifters und seiner Gemahlin unter dem Schutz der Heiligen Julian und Bavo gibt. Auf den Außenseiten befindet sich grau in grau gemalt die Verkündigung. Leider sind der Verkürzung der Flügel die Köpfe der Madonna und des Engels zum Opfer gefallen.

Das Mittelstück ist noch sehr wohl erhalten und gehört in seiner freien Entwickelung jedenfalls der letzten Zeit von Geertgens Tätigkeit an. Die Madonna hat fast gar nichts Altertümliches mehr in Ausdruck und Haltung; sie ist beinahe schön zu nennen, und ebenso entfernen sich die Gestalten der drei Könige weit von der sonst in der holländischen Kunst üblichen Gebundenheit. Es kommt ein frischer, poetischer Ausdruck zur Geltung, wie er sich sonst bei Geertgens Figuren nicht so rein findet. Hier kündigt sich schon die Auffassung des 16. Jahrhunderts unverkennbar an. Dem entspricht nun auch die Anlage der Landschaft mit dem sehr lebhaft erzählten Zug der heiligen drei Könige. Der Künstler hat in dieser Tafel eine so einheitliche Bildwirkung angestrebt und erreicht, hat die einzelnen Gruppen stärker noch als bei den bis jetzt besprochenen Gemälden unter sich in solchen Zusammenhang gebracht, daß man an Memlings Kompositionssystem aus dessen letzter Zeit erinnert wird. Der Meister von Haarlem hat aber kaum mit dem von Brügge in Berührung gestanden und ist gewiß nicht in Abhängigkeit von ihm zu setzen. So kann aus dieser Ähnlichkeit in Anbetracht dessen, daß Geertgen wohl an der Wende des 15. zum 16. Jahrhunderts gewirkt hat, auf eine gewisse innere Gesetzmäßigkeit geschlossen werden, die die altniederländische Schule in Belgien und Holland zu denselben Zielen führte.

Die leider oben abgeschnittenen Flügel enthalten die Porträts des Stifters und der Stifterin unter dem Schutz des heiligen Julian, beziehungsweise Bavo. Es sind ungemein feine, ausdrucksvolle Porträts, die noch über denen von den Wiener Tafeln stehen. Ohne alle altertümliche Steifheit in lang herabfließenden Gewändern knieen die Stifter da, als seltene Vertreter jener Eleganz, die die altniederländische Kunst wohl im Religionsbild der siebziger und achtziger Jahre erreicht hat, aber im Bildnis meistens nur ahnen ließ. Bewundernswert ist die knappe Schärfe der Zeichnung in Verbindung mit der reichen, malerischen Vielfältigkeit des Tones. Wie sich der helle Fleischton der Frau zum dunkeln Gewande stellt, ist ganz köstlich und hat nur ein Gegenstück: die herrliche Elisabeth auf Eycks Altar bei Baron Rothschild.

Die Verstümmelung der Flügel ist höchst bedauerlich; denn die Landschaft, die im Hintergrund sichtbar war, scheint das Beste gewesen zu sein,

was Geertgen in dieser Beziehung überhaupt gemacht hat. Sie muß im wahren Sinne des Wortes glanzvoll gewesen sein. Reizend sind auch die stolzen bunten Pfauen, die im Hofe am Weiher spazieren, und frappant wirken dann auf dem Flügel mit dem Bilde des Stifters die ganz hervorragend naturalistisch gemalten großen Vierfüßler, der Ochs und der Esel. So gut hat kein anderer Altniederländer, auch Eyck und Goes nicht ausgenommen, die Tierform verstanden, so intim ist keiner der Schönheit ihrer glänzenden, wohlgepflegten Leiber nachgegangen. Überhaupt hat es dem Künstler alles angetan, was leuchtet und glänzt. So gibt er mit einer Ausführlichkeit, die weit über die je bei Eyck, Rogier van der Weyden und Memling vorkommenden Parallelstücke hinausgeht, die sich im Wasser widerspiegelnden Gegenstände. Hier entfaltet er eine seltene Treue, die es auch ermöglicht, den Nachweis zu führen, daß die Flügel wirklich zu dem ungleich berühmteren Mittelbild gehören; denn einzelne Partien von diesem spiegeln sich in der Rüstung des einen Heiligen auf den Flügeln ab.

Die Außenseiten enthalten in Grisaillen die stehenden Figuren des Verkündigungsengels und der Maria, die leider durch das Abschneiden der Tafeln ihrer Köpfe beraubt wurden. Sie sind sicher von Geertgen selbst gemac' t und bedeuten die unmittelbare Fortsetzung der Grisaillen, die in Wörlitz und München dem Dirk Bouts zugeschrieben werden, aber sie sind ungleich weicher behandelt, haben einen sehr einfachen, langen, feinbewegten Faltenwurf und geben in dieser Hinsicht einen weiteren Beleg dafür, daß das Triptychon sehr spät angesetzt werden muß. Die Standfiguren auf den Wiener Tafeln wirken noch viel altertümlicher.

In der Sammlung des Herrn von Kaufmann in Berlin befand sich eine kleine, leider vor einiger Zeit vom Brand beschädigte Anbetung des Kindes, die höchst reizvoll ausschließlich als Lichtstudie behandelt ist und sich dadurch einerseits aufs schärfste von allen früheren Darstellungen desselben Gegenstandes unterscheidet, anderseits den Ausgangspunkt für die vielfältig im 16. Jahrhundert gemachten Versuche bildet, das Lichtproblem in die Malerei einzuführen. Die übrigen Künstler des 15. Jahrhunderts pflegten im allgemeinen eine neutrale Helligkeit über ihre Bilder zu verbreiten, und nur

ab und zu begegnet man bei ihnen schüchternen Versuchen, mit Halbdunkel zu arbeiten. Erst in dem bei Ouwater beschriebenen Judaskuß der Münchener Pinakothek wird im Hintergrund wenigstens ein sehr stimmungsvoll behandelter Beleuchtungseffekt gewagt.

An diesen oder einen ähnlichen Versuch nun schloß sich Geertgen an, als er die Anbetung des Kindes malte. Er mag von jener Sitte der Mysterien ausgegangen sein, die bei der Krippe vorschrieb, daß der heilige Joseph eine Kerze oder eine Laterne halten solle, und daß von den Engeln eine große Helligkeit ausgehe. Es lag hier gewiß schon eine Tradition vor, die sich für die nordische wie für die italienische Malerei schon in früheren Werken, z. B. im Portinarialtar des Hugo van der Goes, in Schongauers großem Kupferstich und in Gentiles da Fabriano Predella zum Dreikönigsaltar nachweisen läßt. Aber wenn schon Geertgen jedenfalls von dieser Sitte abhängig ist, so hat er doch das Motiv völlig neu gestaltet, indem er das Lichtproblem zur malerischen Hauptsache machte und das göttliche Kind selbst als die Lichtquelle annahm. Geertgen hat die Komposition derartig arrangiert, daß das Kind in einem viereckigen Kasten liegt und auf die Gestalten der Maria und der Engel, die vor ihm knieen, ein überaus helles Licht strahlen läßt.

So scharf nun auch die Lichtwirkung ist, so zeigt sich der Künstler hier als derselbe Meister der Nuance wie in seinen übrigen Bildern, die im diffusen Tageslicht gehalten sind. Das Bewundernswerte daran ist die unendliche Zartheit und Feinfühligkeit der Abstufung. Wie nun Geertgen überhaupt gern mit Kontrasten und starken Effekten arbeitet, so hat er das auch bei dem im Hintergrund noch einmal aufgegriffenen Lichtproblem betätigt, indem er am tiefblauen, nächtlichen Himmel einen Engel mit leuchtenden Gewändern erscheinen läßt, der den Hirten die frohe Botschaft überbringt. Hier hat er sich in einer Steigerung gefallen, die noch über die im Vordergrund bewiesene Kunst weit hinausgeht und für jene Zeit schlechterdings als eine staunenswerte Leistung gelten muß.

Auf der Brügger Ausstellung war ein kleines Bildchen zu sehen, das Johannes den Täufer in freier Landschaft mit dem neben ihm ruhenden Lamm darstellt und das seitdem in die Berliner Galerie übergegangen ist. Das

ungewöhnlich liebenswürdige Bild hat eine so lachend schöne Landschaft, wie man sie in jener Zeit nur bei Geertgen finden kann, und schließt sich in der Formation und reichen Gliederung aufs engste an dessen Landschaften an; desgleichen gehört der Typus des Heiligen in Geertgens Kreis. Der Ausdruck, die Stimmung und die Faltengebung weisen ebenfalls zum mindesten in seine Nähe, und darum ist das schöne Bild schon in Brügge dem Meister selbst zugeschrieben worden. Trotzdem kann der Verfasser die eigene Hand des Künstlers nicht mit Sicherheit darin finden. Für Geertgen ist die Ausführung zu gleichmäßig und zu ruhig. Wenn er aber wirklich der Urheber dieser Johannestafel ist, so müßte sie ganz am Ende seiner Tätigkeit entstanden sein. Sie würde eine neue Phase in seinem Stil ankündigen.

Geertgen hat Schule gemacht. Ein großer Teil der holländischen Maler um 1500 steht unter seinem Einfluß, und nicht wenige ihrer Bilder pflegt man entweder dem Geertgen selbst zuzuschreiben oder wenigstens in seine Schule zu versetzen. Sie können hier nicht alle aufgezählt werden. Erwähnt sei vor allem außer einer kleinen, etwas trockenen Madonna in der Ambrosiana von Mailand, die jetzt unter den Miniaturen aufbewahrt wird, dasjenige, das unter ihnen allen vielleicht das schönste ist und Geertgen auch wirklich recht nahekommt, allerdings sich bei näherer Prüfung zu matt für ihn erweist. Es ist ein sehr kleines Diptychon der Braunschweiger Galerie, das früher als brabanter Arbeit galt. Das schmucke Stück stellt auf dem einen Innenflügel Anna-selbdritt dar, im Garten eines stattlichen Schlosses sitzend Die Typen haben viel Verwandtschaft mit denen von Geertgens letzter Zeit, sind aber weniger fein ausgearbeitet. Ein ähnliches Gartenbild befindet sich im Louvre, ein anderes war 1902 in Brügge ausgestellt. Der zweite Flügel stellt die andere Seite des Schloß(oder Kloster-?)gartens dar mit dem von der heiligen Barbara patronisierten Stifter, einem betenden Kartäuser. Die Außenseite gibt die Standfigur des heiligen Bavo, bei der sich enge Beziehungen zu Bouts und Ouwater offenbaren.

Eine Kreuzigung der Sammlung Figdor in Wien wurde früher dem Geertgen zugeschrieben, steht ihm aber ziemlich fern und ist auch weit unter ihm;

der gleichen Hand weist Friedländer das Martyrium der heiligen Lucia in der Amsterdamer Galerie zu. Im Kölner Museum wurde eine umfangreiche Kreuzigung dem Geertgen zugeteilt, obwohl sie in der Ausführung gar nichts und sonst nicht viel mit ihm gemeinsam hat. Der Stammbaum Christi in der Sammlung Stroganoff geht in den Typen auf den Meister zurück; besonders eng ist der Anschluß an das Amsterdamer Sippenbild. Dagegen ist die Anordnung so kunstlos, die freilich nicht geringen Schwierigkeiten, die in dieser Hinsicht das Sujet bietet, sind so wenig überwunden, daß es sich hier, wie man neuerdings annimmt, nur um ein Schulwerk handeln kann. Das gilt auch von der Klage Christi im Erzbischöflichen Museum von Utrecht.

Die meisten dieser sehr zahlreichen Arbeiten gehören dem beginnenden 16. Jahrhundert an und fallen damit überhaupt aus dem Rahmen dieses Buches. Sie tragen nicht wenig dazu bei, unsere Kenntnis vom Stil und der Wirkung des Meisters zu vermehren. Er stellt sich mit seinen eigenen Werken und denen seiner offenbar sehr ausgebreiteten Schule als der letzte Hauptmeister der holländischen Quattrocentisten dar. Er war für Holland, was Memling für Flandern gewesen ist. Sein Einfluß hat aber viel weiter gereicht; denn wie Dirk Bouts die ältere niederrheinische Malerei nachhaltend beeinflußt hat, so steht die spätere in vielen Beziehungen unter dem Zeichen des Geertgen van Haarlem. Das kommt vielleicht nirgendswo so deutlich zum Ausdruck wie bei den Brüdern Dünwegge, die ohne ihn und den von Glück aufgestellten Mostaert nicht zu denken sind.

Mit Geertgen van Haarlem hat die holländische Malerei des 15. Jahrhunderts ihr Ende gefunden. Sie steht nun am selben Ziele, wo die flandrische bei Memling angelangt war. Den feinen Geschmack und die noch immer solid arbeitende Routine, das poetische Empfinden des lyrischen Stils, die freie Entwickelung der psychologischen Wirkung haben beide miteinander gemeinsam, und beide Meister stehen am Schlusse des Jahrhunderts den wichtigen Schulbegründern gegenüber als die geistvollen Erben, die den mit unendlicher Mühe zusammengebrachten reichen Besitz künstlerischer Erfahrung vornehm und geschmackvoll genießend verwalten.

ANMERKUNGEN

Zu Seite 13. Wenn von manchen Forschern, besonders von französischen und unter diesen von dem um die Kenntnis der alten Malerei Frankreichs so hoch verdienten Bouchot, die Abhängigkeit der französischen Kunst von der niederländischen für das Quattrocento geleugnet wird, so wird dabei zu wenig des Umstandes gedacht, daß die Franzosen ihrer alten Meister nicht so völlig hätten vergessen können, wenn darunter Männer vom Range des Jan van Eyck gewesen wären. Es wäre auch unmöglich gewesen, daß so lange Zeit hindurch französische und niederländische Malerei nicht voneinander geschieden wurden. Man ist ja zu weit gegangen, als man bis vor kurzem den Franzosen während des 15. Jahrhunderts keine nationale Schule zuerkannte; aber noch weiter gehen diejenigen Forscher über die Grenzen der historischen Wahrheit, die die Franzosen jener Epoche den Niederländern gleichstellten oder sie gar über die Führer der altniederländischen Malerei erhoben.

Zu Seite 14. Jans Grabschrift ist in zahlreichen Abschriften erhalten. Auffallend und auch nicht unwichtig ist der Umstand, daß sie nicht nur in Brügge bei dem Grabe des Meisters angebracht war, sondern auch in Gent neben dem Epitaph des Hubert van Eyck. Die Genter Tradition hat offenbar ein großes Interesse daran gehabt, bei dem Hauptwerke der Brüder van Eyck auch des Jan ganz besonders zu gedenken.

Hic jacet eximia clarus virtute Joannes
In quo picturae gratia mira fuit.
Spirantes formas et humum florentibus herbis
Pinxit et ad vivum quodlibet egit opus.
Quippe illi Phidias et cedere debet Apelles;
Arte illi inferior ac Policretus erat.
Crudeles igitur, crudeles dicite Parcas,
Quae talem nobis eripuere virum,
Actum sit lachrymis incommutabile fatum.
Vivat ut in caelis iam deprecare Deum.

Siehe auch Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII, S. 92 ff.

Zu S. 15. Die Inschrift des Genter Altares wird noch immer als der Ausgangspunkt für die Eyckfrage genommen. Sie muß zum mindesten sehr alt sein; denn auch sie kommt schon in alten Abschriften in der Fassung vor, wie sie sich im Jahre 1823 unter der Übermalung vorfand. Der Charakter der Schriftzüge weist deutlich auf die Art hin, wie Jan van Eyck seine Bilder signierte. Wenn nun der Verfasser auch an ihrer Echtheit festhält, so kann er trotzdem nicht umhin, hier wieder darauf hinzuweisen, daß sie nicht nur nicht völlig, sondern auch nicht unkorrumpiert erhalten sind. Wir haben deswegen auch nicht die Gewißheit, daß die Schriftzüge, so wie sie jetzt vorliegen, von Jans eigener Hand auf den Rahmen gesetzt wurden und ob nicht eine freilich *bona fide* gemachte Imitation von späterer Hand vorliegt.

Die Inschrift war, wie man aus der zweiten und vierten Zeile sieht, in leoninischen Hexametern abgefaßt, und infolgedessen ist die für die dritte Zeile übliche Ergänzung der fehlenden Worte zu *frater perfecit* nicht richtig. Das Wort *frater* scheint aber in den Versen gestanden zu haben; so mag es in der zweiten an Stelle des rätselhaften *arte* zu lesen sein. Die im Text gegebene Lesart beruht auf einer Konjektur des verstorbenen Herrn Professor Traube in München, dessen Autorität gerade in solchen Fragen, wie die Rekonstruktion der Inschrift des Genter Altars, die Kunsthistoriker zu wenig würdigen. — Um einen erst später zu besprechenden Fall hier voraus zu nehmen, sei bemerkt, daß Traube auch die Meinung vertrat, die Inschrift vom Wiener Porträt des Jan de Leeuw müsse verderbt und kopiert sein. Sie würde mühelos eine Schwierigkeit aus dem Wege räumen.

Zu der Annahme, daß die Inschrift nicht von Jan selbst auf die Tafeln gesetzt wurde, würde der Umstand passen, daß die erste Zeile höchstwahrscheinlich, obwohl sie doch gut erhalten ist, einen korrumpierten Text gibt. Sie muß ursprünglich gelautet haben:

Pictor Hubertus maior quo nemo repertus.

Nur diese Fassung gibt ja den leoninischen Reim korrekt. Der Zusatz *e Eyck* könnte zwar damit verteidigt werden, daß die Namen in der mittelalterlichen Versbehandlung besondere Freiheiten genossen. Wenn sich die germanischen Namen dem lateinischen Vers nicht anbequemen ließen, so wurden sie doch unbedenklich in ihn aufgenommen. Insofern wäre es nicht unmöglich, daß der Zusatz *e Eyck* schon vom Verfasser der Inschrift oder mit dessen Genehmigung von Jan van Eyck gemacht wurde. Aber wahrscheinlich und ungezwungen ist diese Erklärung nicht. Wir können immer noch mit der Möglichkeit rechnen, daß die Inschrift auf dem leider verschwundenen unteren Teile des Altares stand, der in einer Predella die Darstellung der Hölle enthielt. Dieser Teil soll in Tempera ausgeführt gewesen und durch unverständige Restauration zerstört worden sein. Vielleicht trug die untere Partie, die dem Auge des Beschauers zunächst stand, die Inschrift. Als man diese entfernen mußte, mag sie dann kopiert und auf den oberen Rahmen in korrumpierter Form übertragen worden sein. Die Annahme ist freilich nur eine Hypothese; aber angesichts des Umstandes, daß die Inschrift im gegenwärtigen Zustand eingestandenermaßen so viele Schwierigkeiten bietet, glaubte der Verfasser doch auf diese Möglichkeit hinweisen zu dürfen.

Zu S. 18. Felix Rosen zergliedert in seinem sehr anregenden Werke „Die Natur in der Kunst“ (Leipzig 1903) die Landschaft des Genter Altars vom Standpunkt des Botanikers und Geologen, zugleich aber auch in kunstgeschichtlichem Zusammenhang, und kommt auf S. 87—91 zu folgendem Resultat, das auszugsweise hier wiedergegeben wird. „Wollte man auf alle die Motive, welche Jan der Vergangenheit entnahm und infolge von einer ganz besonderen Koinzidenz von Umständen in einem einzigen Werk verschmelzen konnte, das Hauptgewicht legen, so könnte man den Meister als den Vollender der alten Kunst hinstellen, statt als Bahnbrecher der neuen. Gewiß ist, daß seine Landschaft trotz aller naturalistischen Details nicht wahr ist, schon ihr heterogener Ursprung ergibt das.

Portugal, Italien und Flandern liefern ihre Elemente. Aber dadurch gewinnt die Szene der Anbetung etwas Unirdisches, Utopisches; es ist kein bestimmtes Land, das der Künstler darstellt, sondern die schöne Natur schlechthin ... Jan läßt ruhig die Blumen des Frühlings, die Märzveilchen, neben der Pfingstrose, der Lilie und der Iris blühen, deren Blütezeit doch über einen Monat später fällt ... Unwahr bleibt Jan van Eyck ferner in der Wahl der Dimensionen. Bald zeichnet er, um deutlich zu sein, en gros: dies gilt von der Mehrzahl der dargestellten Kräuter, — bald vermag er wieder nicht den Eindruck der natürlichen Größe zu gewinnen ... Jan van Eyck bleibt in den Dimensionen der Bäume und der Bodenformen weit hinter der Natur zurück. Seine Bäume bilden nur Buschwald; nirgends imponieren sie uns durch die Wucht ihrer mächtigen Glieder. Selbst wo der Künstler sichtlich bemüht ist, große Bäume zu zeichnen, erreicht er nur eine zierliche, schlanke Höhe; so bei seiner Dattelpalme auf dem Flügel der heiligen Pilger. Dem kleinen Maßstab der Bilder dürfen wir die Schuld nicht beimessen; andere Kleinmaler, wie im 19. Jahrhundert Meissonier, haben größere Bäume auf kleineren Bildern dargestellt. Überhaupt kommt es auf die absolute Größe nicht an, sondern auf die produzierte Illusion ... Zu ganz entsprechenden Betrachtungen geben uns die Bodenformen und im besonderen die Felsbildungen des Genter Altars Anlaß. Bei Giotto fanden wir sie in jeder Beziehung so falsch, daß wir in ihnen nicht einmal Motive aus der Natur vermuten durften. Jan van Eyck weiß dagegen dem zerklüfteten, verwitterten Fels eine Oberfläche von solch täuschender Wahrheit zu geben, daß der Kundige auf den ersten Blick die Gesteinsart erkennt, die dem Künstler vorgeschwebt hat ... Und trotzdem sind diese Felsen im ganzen nicht wahrer als die Giottos. Sehen wir sie nur näher an. Mit senkrechten Wänden, oben flach wie ein Tisch und mit dichtem Rasen bewachsen, ragt ein Fels auf den linken Flügelbildern des Genter Altars unvermittelt aus der Landschaft. In jeder Einzelheit bewundernswürdig richtig, im ganzen falsch. Denn der Künstler hat nicht bemerkt, daß Felswände, wie er sie so vortrefflich wiedergab, nur als Teile eines größeren Ganzen möglich sind: als Flanke eines Hügels würden sie natürlich wirken, im Zusammenhang mit einem größeren Plateau könnten sie auch auf ihrem Scheitel eine geschlossene Vegetation tragen. Freistehend würden sie, vom Regen und Wind zernagt, bald kahl und nackt sein müssen. Also auch hier verstand er es nicht, dem Ganzen die ihm zukommenden Abmessungen zu geben. Wunderbar genug, daß er ohne tiefere Kenntnis der Natur dieselbe doch so weit wenigstens richtig darstellte."

Hier sei bemerkt, daß Rosens Ansicht, die Landschaft des Genter Altars sei im Anschluß an Boccaccios Schilderung eines vornehmen Florentiner Gartens entstanden, wenig für sich hat. Boccaccios Beschreibung hält sich ziemlich genau an die übliche Art der mittelalterlichen Literatur, schöne Gärten zu schildern. Er ist feiner und weniger langweilig in der Aufzählung; aber er geht doch über die anderen nicht so weit hinaus, daß seine Schilderung gerade als Muster für Jan van Eyck herausgegriffen werden dürfte. Trotzdem hat Rosens Bemerkung insofern viel für sich, als die üppige Erfüllung der

Landschaft mit tausenderlei Einzelheiten ihr Gegenstück in der Vorliebe der spätmittelalterlichen Literatur für minutiöse Beschreibungen hat. Bemerkenswert ist allerdings, daß schon Jans Zeitgenossen seine Kunst, den Boden der Erde mit blühenden Pflanzen zu füllen, aufgefallen ist. In der Malerei war man das offenbar nicht so sehr gewöhnt wie in der Literatur. Nicht umsonst greift seine Grabinschrift, die überhaupt seine Kunst merkwürdig gut charakterisiert, gerade dieses Moment so scharf heraus. Da auf keinem seiner Gemälde nun so viel Luxus mit Pflanzen und Bäumen getrieben wird wie auf dem Genter Altar, darf dieser Teil seiner Grabinschrift, nebenbei bemerkt, als eine Art stimmunggebenden Zeugnisses vom zweiten Rang für diejenigen gelten, die die landschaftlichen Partien des Genter Altars dem Jan zuschreiben wollen.

Zu S. 19. Rosen spricht auch über die Verschiedenheiten in der Qualität der Figuren beim Genter Altar (S. 66–69), doch nicht mit dem gleichen, den Grund der Erscheinung erkennenden Scharfblick. Er fühlt sich, wie es scheint, durch das herkömmliche Urteil über Huberts Verhältnis zu Jan van Eyck beengt und kommt nicht dazu, die eigenen Beobachtungen klar zu Ende zu denken. Es geht wirklich nicht an, bei den Stifterbildnissen vom Genter Altar zu sagen, daß ihr Urheber an der Oberfläche haftet, und diese Tafeln gewissermaßen als Porträts zu einer Kunst zweiten Ranges zu rechnen, die nicht die gleiche Meisterschaft erfordert wie die Erfindung von Idealfiguren. Auch überrascht es den Verfasser, daß ein Naturforscher von den Gestalten des Adam und der Eva sagen kann, sie seien nach dem lebenden Modell „kopiert"; denn trotz der von allen Seiten von jeher anerkannten Naturtreue sind diese Gestalten durchaus nicht das, was man im herabsetzenden Sinn heute eine Kopie der Natur nennt. Sie sind dafür zu sehr gotisch stilisiert, und vor allem haben sie zu viel persönliches Leben; dieses kann man allerdings nur dann so recht gut sehen, wenn man die beiden Gestalten in Augenhöhe zu studieren Gelegenheit hat.

Zu S. 20. Es wird gut sein, die Leidensgeschichte des Genter Altars aus der älteren Literatur in die neuere herüberzunehmen, damit sie nicht so sehr unberücksichtigt bleibe. Verfasser gibt sie nach Taurels Darstellung (C. Ed. Taurel: L'art chrétien etc. I, 2 ff.):

1432. Le tableau est terminé. C'est la date que donne le chronogramme du quatrième vers de l'inscription. On a dit que l'œuvre avait été commandée en 1420. C'est là une simple supposition qui ne repose sur aucun fait certain.

1530. Le tableau est restauré par Lancelot Blondeel, peintre, et Jean Schoreel, chanoine d'Utrecht.

1559. Philippe II ayant fait de vaines instances pour obtenir le tableau, charge Michel Cocxie d'en faire une copie.

1566. Les chanoines de St. Bavon, dans la crainte de voir l'église saccagée par les sectaires, transportent l'Agnus Dei dans la nouvelle citadelle.

1567. Date probable du replacement de l'œuvre.

1578. Les chefs calvinistes font transporter le tableau à l'hôtel de ville avec l'intention de le donner à la reine d'Angleterre. Le Seigneur de Lovendeghem, Josse Triest,

fait valoir ses droits sur l'œuvre. Sa cause est gagnée. L'Agnus Dei reste à l'hôtel de ville jusqu'en 1584.

1584. Il est remis en place.

1641. Incendie dans le toit de l'église. Le tableau est mis en lieu sûr.

1662. Il est nettoyé par Antoine van den Heuvel, peintre.

1781. Enlèvement des deux panneaux 5 et 6 représentant Adam et Eve. (Différents auteurs prétendent que tous les volets furent enlevés. C'est improbable, à moins de supposer que ce n'ait été que pour ne séparer les panneaux des parties mobiles des volets.)

1794. Enlèvement des panneaux du milieu par les commissaires français. Les autres panneaux restent à Gand et sont mis en lieu sûr.

1799. Les panneaux enlevés sont exposés à Paris dans la grande galerie du Louvre.

1815. Les panneaux enlevés reviennent dans le pays.

1816. Ils sont remis en place seuls et sans qu'on remette en même temps les panneaux conservés en 1794. C'est à cette occasion que fut pris, par le Gouverneur de la Flandre Orientale, le remarquable dispositif suivant: „Les restitutions autorisées . . . se feront sous la condition expresse que les tableaux rendus ne seront jamais aliénés sans l'autorisation du Gouvernement . . ."

1816. Les volets non replacés sur l'autel sont vendus à M. L. I. Nieuwenhuys, marchand de tableaux à Bruxelles, pour 3000 florins. (Ce fait eut lieu sous l'administration intérimaire du vicairegénéral Le Surre.) M. Nieuwenhuys revend les panneaux à M. Solly pour 80 000 à 100 000 frcs. Le roi de Prusse les achète à son tour pour 400 000 frcs.

1822. Incendie dans les toits de l'église. On sauve à grand' peine l'Agnus Dei au milieu d'une pluie de plomp fondu. Dans ce sauvetage les panneaux sont détériorés.

1822. Les chanoines font demander au restaurateur Lorent quel serait son prix pour la restauration de la composition entière. Il demande 1000 frcs. Ce prix est trouvé trop exagéré et la restauration est différée.

1826. Rapport de M. de Bast à la commission pour la conservation des objets d'art, dans lequel il décrit l'état fâcheux où se trouve l'Agnus Dei. Il a fait restaurer, à titre d'essai, le panneau représentant la Vierge par Lorent, qui a fait ce travail, dans un local attenant à l'église, avec beaucoup de talent et de soin, pour 120 fr., à raison de 15 fr. par jour. Il conclut en faisant remarquer que c'est sur la commission que retombe la responsabilité de ce qui pourrait arriver au précieux tableau: 300 florins paraissent devoir suffire pour sa restauration.

1826. Rapport de la même commission plus pressant encore.

1828. Nouveau rapport dans lequel on exprime la crainte que bientôt les panneaux ne soient perdus.

1828. Le 28 Avril le restaurateur se met enfin à l'œuvre. Le 28 Juin la besogne est terminée. Lorent compte 55 journées à 15 fr. soit 825 fr. Les volets d'Adam et Ève ne sont pas compris dans la restauration.

1834. On signale le piteux état dans lequel se trouvent les panneaux d'Adam et Ève jetés dans les greniers de la cathédrale depuis 1781. Silence complet de la fabrique.

1858. La commission de Beaux-arts signale les détériorations qui se remarquent sur les panneaux. Le bureau des marguilliers répond qu'il n'y a pas urgence.

1858. Toutefois, la fabrique annonce qu'elle va faire restaurer les panneaux ainsi que d'autres tableaux. Ce qui fut fait, nous ne savons par qui, sans contrôle supérieur, mais à la satisfaction générale.

1861. Le Conseil de fabrique cède au Gouvernement belge les deux panneaux d'Adam et Ève qui figurent depuis au musée royal de Bruxelles. Le Gouvernement remet gratuitement à la cathédrale de Gand les six panneaux copiés par Michel Cocxie, plus une copie des panneaux Adam et Ève, avec les modifications indiquées par le conseil de fabrique.

Zu S. 26. Die Figur der Eva ist von alter Zeit her viel bewundert worden. Schon Albrecht Dürer hat sie im Tagebuch der niederländischen Reise sehr gelobt. In neuerer Zeit wird sie bald als ein Meisterwerk der Naturtreue, bald als eine Ausgeburt schlimmer Geschmacklosigkeit hingestellt; sie fällt uns sehr unliebsam durch den weitvorgestreckten Bauch auf. In der Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1901, Nr. 198 hat nun Dr. Heinrich Röttinger die Eva vom anatomischen und kulturhistorischen Standpunkt aus untersucht und kommt zunächst zu dem Ergebnis, daß der Mangel an schönen Modellen nicht die Schuld an dieser Unförmlichkeit sein könne. Eine Zeit, die so sittenlos gewesen ist wie die, in der Jan van Eyck lebte, würde dem Künstler wenigstens aus dem Stande der Freudenmädchen Modelle in großer Zahl zur Verfügung gestellt haben. Der Schluß scheint logisch zu sein, nimmt aber keine Rücksicht darauf, daß gerade in geschlechtlichen Dingen neben der größten Sittenlosigkeit auch die ganz beschränkte Herrschaft der Vorurteile zu walten pflegt. Das Vorurteil der Germanen gegen Darstellung einer bestimmten nackten Frau ist bekannt. Man verzieh allenfalls einer Frau, daß sie ein lockeres Leben führte und sich gar dem Laster selbst preisgab, man scheute sich auch nicht davor, daß bei öffentlichen Aufzügen nackte Frauen mitwirkten; aber die sogenannten besseren Stände würden es nicht gebilligt haben, daß eine Frau irgendwelchen Standes und wäre sie eine öffentliche Person gewesen, einem Maler Modell stehe. Man weiß es von Nürnberg her, daß es — allerdings in späterer, aber auch noch sehr ausgelassener Zeit — einen großen Skandal gab, als für einen der schönsten Brunnen dieser Stadt nackte Frauen zum Modell genommen wurden. Die Unbefangenheit im Enthüllen des Körpers, die der Süden hat, ist eben im Norden bis auf den heutigen Tag nicht möglich. Jan van Eyck hat, wie seine Eva beweist, den Akt nach einer lebenden Frau gemalt; aber er wird in Anbetracht der Ungewöhnlichkeit keine große Auswahl gehabt haben, wenn seine Lage vielleicht auch nicht so schwierig war, wie man gemeinhin annimmt. Jedenfalls war er, selbst wenn er nach der Unbefangenheit der Zeit Frauenbäder besuchen durfte, wie er ja ein solches gemalt haben soll, doch den Anblick der stehenden

und sich bewegenden nackten oder schwachbekleideten Frau nicht gewöhnt, und er verstand ihre Formen darum nicht so gut wie die des Mannes, die ihm geläufiger sein mochten.

Röttinger behauptet aber ferner, daß der aufgetriebene Leib der Eva gewisse anatomische Fehler aufweise: der Nabel liege zu hoch, desgleichen sei die Taille zu hoch genommen, der eigentliche Bauch sei nicht deutlich vom Schamberg getrennt, und er macht noch auf andere Unrichtigkeiten aufmerksam, die dem Anatomen auffallen.

Fast alle von Röttinger gerügten Fehler beruhen auf der Annahme, daß der Leib der Eva wirklich sehr fettreich sei. Das ist nun nicht so sehr der Fall, wie es den Anschein hat. Der Leib ist gewiß nicht mager; er ist wirklich aufgetrieben, was bei dem reichlichen Biergenuß der nordischen Frauen wohl damals die Regel war; aber daß er gar so dick erscheint, kommt von der Haltung. Das Modell war nach der damaligen Mode daran gewöhnt, den Leib in der bekannten gotischen *S*-Linie vorzustrecken. Röttinger macht mit Recht darauf aufmerksam, daß magere Frauen damals Kissen vorn über den Leib banden, damit der Bauch recht weit vorstand. Unter solchen Umständen war es natürlich, daß auch Eyck eine Vorstellung von Frauenschönheit hatte, die an sich nicht normal war und jedenfalls nicht unseren heutigen Anschauungen entspricht. Die Eva bekam dadurch etwas Unnatürliches. Ob aber die Unrichtigkeiten so weit gehen, wie Röttinger glaubt, daß man sagen darf, Jan van Eyck habe hier in fehlerhafter Weise die Formen der Frau nach dem Geschmack seiner Zeit idealisiert, ist trotzdem sehr zweifelhaft. Die Gestalt macht durchaus den Eindruck, daß Eyck nur Gesehenes, und zwar sehr aufmerksam Gesehenes wiedergibt. Wenn der Leib der Eva wirklich nicht ganz richtig gebildet ist, so kann das sehr leicht davon kommen, daß die Frauen durch Gewöhnung an die sonderbare Mode nicht ganz normal aussahen. Wir können ja heute auch beobachten, daß Aktgemälde und Statuen nach Damen, die sich unseren Modegesetzen fügen, bei strengster Naturtreue doch Erscheinungen liefern, die der Anatom beanstanden muß. Immerhin bleibt an Röttingers Ausführungen so viel richtig, daß wir die Eva des Genter Altars nicht ohne weiteres hinnehmen dürfen, sondern aus der burgundischen Mode erklären müssen.

Zu S. 29. Professor Dvořák hat in einer sehr eingehenden Studie[1] den Genter Altar auf die Arbeitsteilung zwischen den beiden Brüdern untersucht und kommt zu dem Resultat, daß außer den großen Mittelfiguren auch noch der untere Teil der Mitteltafel von der Anbetung des Lammes dem Hubert zuzuschreiben sei. Er gelangt dazu, die beiden Meister scharf zu trennen und ein System der Körperformen aufzustellen, das jedem bei der Behandlung der Figuren eigentümlich gewesen sei. So gründlich die Methode dieser Studie auch ist, so scheint sie dem Verfasser doch sozusagen zu routiniert gehandhabt zu sein. Wenn ein Forscher wagt, die so sehr heikle Frage des Genter Altars derart zu beantworten, daß er, wie Dvořák es tut, sogar innerhalb der einzelnen Gruppen der unteren Mitteltafel

[1] „Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck" im Wiener Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen XXIV, Heft 5.

die Hand des einen Bruders von der des anderen trennt, dann macht er sich verdächtig, allzu scharf gesehen zu haben, und beraubt seine Darstellung der Glaubwürdigkeit. Wer so sehr auf Treue ausging, der wußte auch, daß es unmöglich ist, die Reiter so eng aneinander zu drängen wie die Fußgänger.

Zu S. 29. In den letzten Jahren wird Hubert van Eyck wieder als ein Zentralpunkt der altniederländischen Malerei genommen. Besonders haben die Schriften von Weale [1], Seeck [2], Durand-Gréville [3], Durrieu [4], Dvořák [5] und Hulin [6] versucht, den körperlosen Schatten des Meisters mit Leben zu erfüllen. Man ist endlich so weit gegangen, eine Liste seiner Werke aufzustellen. All derartigen Bemühungen gegenüber muß jedoch nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß wir über Huberts Persönlichkeit so gut wie nichts und über seine künstlerische Tätigkeit gar nichts wissen. Die sehr wenigen Urkunden, die von „Meister Hubert" sprechen, geben keinen Anhaltspunkt zur Bestimmung seiner Kunst. Auch aus dem Genter Altar hat man ihn bis heute noch nicht als gesonderten Künstler ausscheiden können. Demgegenüber kann der Verfasser nicht umhin, all die Verzeichnisse von Huberts Gemälden in das Reich der Fabel zu verweisen, über die eine wissenschaftliche Diskussion nicht möglich, aber auch nicht nötig ist. Wenn man so gar kein positives Merkmal hat, um den Stil eines Künstlers zu charakterisieren, so kann auch die strengste wissenschaftliche Methode kein positives Resultat ergeben.

Zu S. 29. Huberts Grabstein, der jetzt im Lapidar-Museum von Gent aufbewahrt wird, ist bei Henri Hymans: Gent und Tournai, S. 57 abgebildet. Im Cercle Historique et Archéologique de Gand hat am 6. Mai 1895 Napoléon de Pauw die Geschichte des Grabsteins erzählt, der im Jahre 1769 in eine Mauer der Bavokirche eingelassen worden und bis vor kurzem unerkannt geblieben war. Pauw wandte sich dort auch gegen die Zweifel an der Authentizität des Grabsteins. Sein wichtigstes Argument ist, daß wir zwar sehr ausführliche Beschreibungen der vielen Grabsteine von St. Bavo besitzen, daß aber unter ihnen sich keine findet, die so sehr mit dem von Vaernewyck als Huberts Epitaph beschriebenen übereinstimmt, wie eben das jetzt als Huberts Grabstein angesehene Monument.

Huberts Grabschrift lautete:

Spieghelt u an my die op my treden
Ick was als ghy, nu ben beneden
Begraven doodt, als is anschijne,
My ne halp raedt, Const, noch medecijne.
Const, eer, wijsheyt, macht, rijckheyt groot
Is onghespaert, als comt de Doot.

[1] J. Weale, Hubert van Eyck in: Gaz. des Beaux-Arts 1901, I, S. 474, und Ztschr. f. b. K., N. F. XI., S. 251. — [2] O. Seeck, Die charakteristischen Unterschiede der Brüder van Eyck; Berlin 1899. — [3] E. Durand-Gréville, Les anciens Arts de Flandres, I; Brügge 1905. — [4] P. Durrieu, Les débuts des van Eyck in: Gaz. des Beaux-Arts 1903, I, S. 5, 107. — [5] M. Dvořák im Wiener Jahrbuch XXIV, Heft 5. — [6] G. Hulin (Pseudonym Georges A. de Loo), Catalogue critique; Bruges et Gent 1902.

Hubrecht van Eyck was ick ghenant,
Nu spijse de wormen, vormaels bekant
In Schilderije zeer hooghe gheeert:
Corts nae was yet in nieute verkeert.
In't Iaer des Heeren, des zijt ghewes,
Duysent, vier hondert, twintich en ses,
In de maendt September, achthien daghen viel,
Dat ick met pijnen Godt gaf mijn Ziel.
Bidt Godt voor my, die Const minnen,
Dat ick zijn aensicht moet ghewinnen,
En vliedt zonde, keert u ten besten:
Want ghy my volghen moet ten lesten.

Zu S. 34f. Die Paelemadonna ist in letzter Zeit wiederholt auf ihre Raumbehandlung hin untersucht worden. Zunächst von Dr. Josef Kern in seiner Schrift: Die Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung in der Kunst der Brüder van Eyck und ihrer Schule, S. 10 ff. und dann von Professor Dr. Karl Doehlemann, in einem im ersten Heft des Jahrgangs 1906 der Wiener „Graphischen Künste" veröffentlichten Aufsatz über die Verwertung der Linearperspektive zur Datierung von Bildern, in dem Doehlemann einige Stellen aus Kerns Schrift einer Nachprüfung unterzieht. Die zwei Studien gehen von rein mathematischen Prinzipien aus und kommen beide zu dem Schluß, daß in perspektivischer Hinsicht die Raumbehandlung der Paelemadonna nicht einwandfrei ist. Doehlemann äußert sich besonders scharf dahin: Die Eycksche Perspektive kommt über die allgemeine und ungenaue Anschauung nicht hinaus, daß die Tiefenlinien von außen nach dem Innern des Bildes verlaufen. Die Brüder Eyck kennen nach ihm das Gesetz vom Fluchtpunkt der Tiefenlinien einer Bodenfläche oder überhaupt einer Ebene noch nicht.

Doehlemanns Ansicht, die auf rein mathematischer Beweisführung beruht, deckt sich mit der Auffassung, die der Verfasser in seiner Studie über die Werke des Jan van Eyck auf Grund der malerischen Behandlung vertreten hat. Die Art, wie die einzelnen Figuren einander im Bilde gegenüberstehen, ist optisch ganz unklar und zusammenhanglos. Hierauf macht auch Kern nachdrücklich aufmerksam. Die Distanz nach rechts und links, nach vorn und hinten hat der Künstler nicht beobachtet und nach seiner, wenn ein philologischer Ausdruck hier gebraucht werden darf, agglutinierenden Technik auch nicht beobachten können. Eyck hat, wie in neuerer Zeit Wilhelm Leibl, Stück um Stück aneinandergesetzt, und zwar gilt das nicht nur für die einzelnen Teile des Bildes im großen und ganzen, sondern auch für die einzelnen Teile der Figuren. Dadurch kam er so wenig wie Leibl zu einer freien Raumwirkung und hat sich ebenso wie dieser in der Darstellung der Distanz oft schwere Fehler zuschulden kommen lassen. Den Totaleindruck, der ohne Kenntnis oder wenigstens ohne feines Gefühl vom Gesetz des Fluchtpunktes nicht denkbar ist, hat er nicht erstrebt und darum auch nicht erreicht.

Zu S. 35. Das Bild des Gossaert befindet sich im Museum von Tournai. Es war 1902 in Brügge ausgestellt und scheint allgemein dem Gossaert zugeschrieben worden zu sein. Henri Hymans macht aber in seinem Buche „Gent und Tournai", S. 112 den Versuch, es dem Rogier van der Weyden zu geben. Dafür ist jedoch die Malweise zu flüssig und zu tonig, die Zeichnung aber nicht streng genug. Das Bild muß nach 1500 entstanden sein.

Zu S. 35. Es geht nicht an, in der Zeichnung der Barbara ein Bildchen zu erkennen, das von Karel van Mander erwähnt wird (in Flörkes Ausgabe S. 44): „Sijn dootverwe was vel suyverder en scherper ghedaen, als ander Meesters opghedaen dinghen wesen mochten, alsoo my wel voorstaet, dat ick een cleen conterfeytselken van een Vrouwmensch van em hebbe ghesien, met een Landschapken achter, dat maer ghedootverwet was, en nochtans seer uytnemende net, en glat, en was ten huyse van mijn Meester, Lucas de Heere, te Gent." Da Mander das Bild oft gesehen und zweifellos vor ihm wenigstens mit seinem Lehrer darüber gesprochen hat, kann unmöglich mit diesem „Porträt einer Frau" das Idealbild der heiligen Barbara gemeint sein. Zudem ist auf den Zusatz „mit einer kleinen Landschaft dahinter" viel Gewicht zu legen; denn bei der heiligen Barbara nimmt die Landschaft einen großen Raum ein. Die Stelle bezieht sich also wohl auf ein Bildnis, bei dem Jan van Eyck, ähnlich wie beim Londoner Arnolfini, durch ein Fenster den Ausblick auf ein Stückchen freier Natur gegeben hat. Solche Porträts treten sonst erst gegen 1450 auf. Es scheint aber, daß Jan van Eyck auch hier bahnbrechend vorangegangen ist und daß er der erste war, der den Hintergrund beim einfigurigen Porträt zu beleben suchte.

Zu S. 39. Felix Rosen sucht den Nachweis zu bringen, daß die Landschaft der Rolinmadonna mit der von Lüttich identisch ist, und gibt a. a. O. auf S. 95 eine Abbildung der Stadt Lüttich, so wie sie heute aussieht. Die Ähnlichkeiten gehen nicht so weit, daß alle Zweifel behoben würden; man sieht auch nicht ein, warum ein nach Autun gestiftetes Bild die treue Ansicht von Lüttich geben sollte.

Zu S. 39. In dem oben erwähnten Aufsatz spricht sich auch Professor Doehlemann dahin aus, daß die Rolinmadonna älter als die Paelemadonna sei. Er schreibt: „Über eine bestimmte Grenze kommt aber auch der schärfste Beobachter in der Perspektive nicht hinaus; die wirkliche Sicherheit und damit auch eine gewisse Freiheit wird erst durch die Erkenntnis des mathematischen Gesetzes gewonnen. Da die beiden Eyck so weit nicht gelangt sind, so ist es zu begreifen, daß ihre perspektivischen Entwürfe unsicher und schwankend sind, wobei man wohl auch der Künstlerlaune manches zugute halten muß. Eine Datierung der Eyckschen Werke, lediglich nach perspektivischen Gesichtspunkten, begegnet deswegen sicher großen Schwierigkeiten, sobald einmal eine gewisse Höhe der Entwicklung erreicht ist.

„Dies tritt sofort zutage, wenn wir jetzt den Versuch machen, zu entscheiden, welches der in den beiden Tafeln wiedergegebenen Bilder älter sein dürfte. Grobe perspektivische Verzeichnungen finden sich in beiden. Auf dem Paelebilde läuft zum Beispiel die eine der Bodenfläche angehörende Tiefenlinie des Sockels der vordersten rechten Säule so stark nach rechts, daß man sich gern der Ansicht Kerns anschließen wird, der Künstler habe

sich diesen Sockel nicht als parallel zur Bildtafel orientiert gedacht. Aber auch in dem Rolinbilde fallen uns starke Verstöße sofort in die Augen. Der Sockel der linken Säule fällt mit seinen Linien ganz aus dem System der zunächst in Betracht kommenden Tiefenlinien des Fußbodens heraus ... Auch die Brüstung im Mittelgrunde des Bildes und die Treppe vor derselben sind sehr unsicher und mangelhaft gezeichnet. Freilich sind das Kleinigkeiten, aber man darf sie in Betracht ziehen mit Rücksicht auf den an Miniaturmalerei erinnernden Hintergrund des Bildes.

„Aber vielleicht gibt die Architektur der beiden Bilder gewisse Anhaltspunkte für die Datierung? Bei der Rolinmadonna befindet sich die dargestellte Halle in einfachster Lage gegen die Bildebene, in dem die den Raum begrenzenden Wände entweder parallel oder senkrecht zur Tafel laufen. Dagegen zeigt uns das Paelebild einen Chor mit Umgang, Säulen und Gewölbe in verschiedenen Lagen und mit mannigfachen Durchblicken.

„Was ferner die Anordnung der Figuren betrifft, so sehen wir auf dem Rolinbild zwei Personen, die sich in einer zur Bildebene parallelen Schicht befinden. Im Paelebilde dagegen steht dem heiligen Donatian auf der linken Seite die Gruppe des heiligen Georg und des Kanonikus gegenüber, wobei die beiden letztgenannten ihre räumliche Existenz allerdings nur schwer behaupten. In einer zweiten darauffolgenden Schicht befindet sich die Madonna. Man bemerkt, daß der Künstler sich in dem Paelebilde perspektivische Probleme schwieriger Art gestellt hat, gegenüber der einfachen, wie wir sagen dürfen, traditionellen Anordnung der Rolinmadonna, und es ist nicht in Abrede zu stellen, daß die Lösung dieser Probleme viele Mängel zeigt. Soll nun auf Grund dieser perspektivischen Analyse die Reihenfolge der beiden Bilder bestimmt werden, so würde ich das Paelebild als das spätere bezeichnen.

„Einen Mangel an perspektivischer Einheit zeigt im Rolinbilde endlich auch noch der so reizvolle Hintergrund mit dem entzückenden Blick auf die Stadt und ihr Leben, den Flußlauf und die abschließenden Hügelketten. Denn dieser Teil des Bildes ist für einen sehr hohen Horizont durchgeführt, so daß man sich etwa zu denken hätte, der dargestellte Innenraum befinde sich auf einem die Stadt beherrschenden Hügel. Doch scheint es mir richtiger, für diese Art der Hintergrundbehandlung einen naheliegenden anderen Grund anzugeben. Eine solche Darstellung aus der Vogelperspektive bietet dem Künstler rein äußerlich eine größere Fläche für das liebevolle Eingehen auf alle Einzelheiten, während ein niederer Horizont ein Zusammendrängen und gegenseitiges Verdecken der Objekte bedingt. Dem modernen Menschen drängt sich vielleicht folgende Gedankenverbindung auf. Die Aussicht von einem Turme erweckt in uns doch ein Gefühl der Abgeschiedenheit, der feierlichen Ruhe und des stillen Friedens. Wenn nun ein solcher Hintergrund eine derartige Stimmung in uns wachruft, so scheint mir diese zu dem heiligen Vorgange der Anbetung, wie er im Bilde dargestellt wird, durchaus zu passen.

„Wir haben uns auf zwei Bilder Jan van Eycks beschränken müssen. In andern ist die perspektivische Konstruktion in Einzelheiten richtiger. Zum Beispiel stimmt das Fußbodenmuster in dem Bilde des Kaufmanns Arnolfini und seiner Frau, London National-

galerie, soweit es sich erkennen läßt, ziemlich genau mit der Theorie überein. Aber dies als Werk des Jan van Eyck bezeichnete Werk trägt die Jahreszahl 1434, so daß die Paelemadonna mit ihrem mangelhaften Fußboden zwei Jahre *später* gemalt wurde. Nun halte ich es aber für sehr unwahrscheinlich, daß ein Künstler der damaligen Zeit ein einmal erkanntes Gesetz wieder aufgibt oder außer acht läßt. Näher liegt es mir da, die richtige Zeichnung als *zufällig* gut geraten aufzufassen. Alles in allem genommen scheint mir aus der Betrachtung der Eyckschen Bilder hervorzugehen, daß diese beiden großen Künstler noch zu den reinen Praktikern in der Perspektive zu zählen sind, trotz der theoretischen Beschäftigungen des Jan van Eyck und trotz des zweifellosen Fortschrittes, den sie, eben nur auf Grund einer schärferen Naturbeobachtung, in der perspektivischen Darstellung anbahnten."

Doehlemanns Ausführungen möchte Verfasser nur noch zwei Bemerkungen anreihen. Wenn Doehlemann die Wahl eines sehr einfachen Raumproblems bei der Rolinmadonna als ein Zeichen für verhältnismäßig frühe Entstehung zu betrachten geneigt ist, so stimmt das nun dazu sehr gut, daß das Verkündigungsgemach des Genter Altars, das doch fraglos sehr früh angesetzt werden muß, und ebenso die Kirche der Petersburger Verkündigung die gleichen sehr einfach angelegten Räume zeigen. Die Vermutung, daß die Paelemadonna eine spätere Stufe der perspektivischen Kenntnisse Jans zeige, weil der Künstler sich da schon an recht komplizierte Raummotive wagt, hat viel für sich; denn das prachtvolle Mittelstück des leider nicht datierten Dresdener Triptychons, das doch sicher der allerletzten und besten Zeit des Jan van Eyck angehört, zeigt einen auffallenden Reichtum der perspektivischen Motive.

Verfasser stimmt ferner, wie schon oben gesagt, mit Doehlemann darin überein, daß aus der Behandlung der Perspektive sich keine sicheren Momente für die Datierung der Bilder innerhalb der Eyckschen Malerei ergeben. Aber etwas anderes ist die malerische Raumbehandlung. Da wird sich doch kaum übersehen lassen, daß große ununterbrochene Fortschritte vorliegen, wenn man von der noch einigermaßen harten Verkündigung des Genter Altars zu dem mit so viel Reiz des Lichtes und Tones erfüllten Verlöbnisbild des Arnolfini und von da über die Paelemadonna zu dem Dresdener Altärchen geht. Es läßt sich ferner auch mit Bestimmtheit behaupten, daß das Bildnis des Timotheus in der Londoner Galerie vom Jahre 1432 viel weniger beweglich erscheint als das der Frau des Künstlers, das aus dem Jahre 1439 stammt. So wenig sich also aus perspektivischen Vorzügen oder Fehlern die Bilder des Jan van Eyck datieren lassen, so gut kann man die zeitlich weit auseinanderstehenden an der malerischen Auffassung vom Körper als einem kubischen Gegenstande auf ihre frühere oder spätere Entstehung scheiden. Von solchem Gesichtspunkt aus betrachtet, scheint aber dem Verfasser die Rolinmadonna trotz all ihrer Schönheit bei weitem altertümlicher, viel weniger reif zu sein als die für 1436 datierte Paelemadonna.

Schubert-Soldern geht in seiner Geschichte der Landschaftsmalerei von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch, S. 30ff. ebenfalls sehr ausführlich auf die Raumkomposition der

Rolinmadonna ein und sucht zu beweisen, daß sie fortschrittlicher als die des Genter Altares sei. Der Beweis scheint mir nicht gelungen zu sein. In der Tat machen sich nur die Fehler bei dem miniaturmäßig behandelten Hintergrund des kleinen Bildes nicht so auffallend bemerkbar wie bei dem großen Genter Altarwerk; aber sie bestehen. Wenn Schubert-Soldern S. 36 sagt, daß „die ganz unzweifelhaft fortgeschrittene Raumkonstruktion die Möglichkeit einer Entstehung vor dem Genter Altar ausschließt", so will Verfasser zwar nicht der Begründung, aber doch der Schlußfolgerung insofern beipflichten, als er selbst annimmt, daß die Rolinmadonna den frühesten Partien des Genter Altars gleichzeitig ist. Wenn aber Schubert-Soldern sagt, daß er mit Kämmerer[1] einverstanden sei, der die Rolinmadonna in die Nähe des Jahres 1436 setzt, so steht er zu seinen eigenen Behauptungen nicht in gutem Einklang. Er untersucht S. 38ff. die Barbarazeichnung vom Jahre 1437 auf die Landschaft und konstatiert mit Recht einen bedeutenden Fortschritt nicht nur über den Genter Altar, sondern auch über die Rolinmadonna hinaus. Er schreibt: „Die figürliche Darstellung beherrscht noch immer den Vordergrund, und die Landschaft zeigt sich in ihrem Aufbau noch immer abhängig von ihr, dagegen hat sie derartig an Ausdehnung und Raumwirkung gewonnen, daß das Mißverhältnis zwischen beiden verschwindet und die Landschaft nicht mehr als Hintergrund oder Folie der Figur erscheint, sondern daß diese beiden Elemente hier gleichwertig nebeneinander stehen.

„Die Raumdarstellung des Barbarabildes stimmt mit derjenigen der Rolinmadonna insofern überein, als der Bildraum auch hier in drei horizontale Zonen zerfällt, die als Geländestufen gegen den Hintergrund abfallen, und der Blick wie dort von einem erhöhten Vordergrundpodium über eine weite Landschaft schweift. Nur ist der Niveauunterschied zwischen dem Mittel- und Hintergrund weit geringer, die Übergänge sanfter und der organische Zusammenhang zwischen den vordern Gründen und den rückwärtigen viel fester . . . Ein wesentlicher Fortschritt liegt auch darin, daß die Bodengestaltung nicht mehr wie im Genter Altar und auch noch zum Teil in der Rolinmadonna durch sich überschneidende Terrainkulissen wiedergegeben wird, deren Profile die Gestalt und den Neigungswinkel der einzelnen Bodenwellen ausdrücken, sondern daß die Bodenerhebungen des Hintergrundes fast in der Frontalansicht dargestellt und der Neigungswinkel sowie die Gestaltung des Geländes ausschließlich durch die dasselbe gliedernden Linienzüge wie Feldraine, Baumreihen und dergleichen angedeutet werden.

„Was aber die Landschaft der heiligen Barbara weit über alle zeitgenössischen Schöpfungen emporhebt, das ist der schlichte Naturalismus, der gereifte Sinn für die wahren Aufgaben der Landschaftsmalerei, welche aus diesem Werke zu uns sprechen. Im schlichten niederländischen Flurenbild mit lachenden Wiesen, durchzogen von Baumreihen, ein Städtchen, das sich auf steiler Bergeshöhe erhebt, das ist alles, was der Künstler uns hier vor Augen führt. An Stelle jener Versinnbildlichung des Begriffes Landschaft, wie ihn die Rolinmadonna sowohl als der Genter Altar zeigen, tritt die vom Zwange des Schemas und der Manier befreite genrehafte Landschaft, das Paysage intime. Die Komposition wird

[1] L. Kämmerer, Hubert und Jan van Eyck; Bielefeld und Leipzig 1898.

nicht mehr durch die Einzelmotive beherrscht, die Landschaft erscheint nicht als ein aus ihnen zusammengesetztes Konglomerat, diese ordnen sich vielmehr der Gesamtheit unter und bilden ein organisch geschlossenes Ganzes." Angesichts solcher Fortschritte, die durchaus der auch sonst zu beobachtenden Entwickelung der Kunst des Jan van Eyck entsprechen, scheint es nun dem Verfasser, daß man auch nach der Art der Landschaftsbehandlung, nicht nur nach der der Figuren sagen muß: die Rolinmadonna steht ungleich näher am Genter Altar als an der für 1437 datierten Barbarazeichnung. So wird die Datierung für 1435 oder 1436 sich kaum halten lassen.

Zu S. 40. Als echt wird die Zeichnung auch noch von Wörmann im zweiten Bande seiner Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker S. 425 genommen. Als ein Hauptargument möchte außer der geringeren Qualität der Zeichnung der Verfasser gegen die Echtheit der Zeichnung den Umstand anführen, daß sie im Gegensatz zum Bilde der Frische entbehrt. Der Mann erscheint auf ihr viel weniger bedeutend; er ist im Vergleich zu dem Gemälde auf ihr fast dumpf und, wenn der Ausdruck gebraucht werden darf, stupid. Verfasser kann sich nicht denken, daß aus solcher Skizze dann das auch geistig so warm und reich belebte Wiener Bildnis hervorgegangen sein soll und um so weniger, als bei der Skizze doch die größere Frische zu erwarten wäre. Auch rein technisch genommen, findet der Verfasser in der Dresdener Zeichnung die typischen Merkmale der Kopistenarbeit insofern, als der Kopf auf ihr breiter erscheint als auf dem Original. Diese Verschiebung der Proportionen in zu breite oder zu schmale Verhältnisse ist ein so bekanntes Charakteristikum der Kopien, an dem man nicht achtlos vorübergehen sollte.

Zu S. 41. Die Rothschild-Madonna ist wiederholt angezweifelt worden, so von Bode und auf dessen Autorität hin auch von Kämmerer. Diese Zweifel sind nicht näher begründet worden, und es ist darum schwer, auf sie einzugehen; jedenfalls sind sie unberechtigt, soweit die durch sie verdächtigte Qualität in Betracht kommt. Noch weniger leicht und angenehm würde es sein, auf die Hypothese einzugehen, die, ohne irgendeinen positiven Anhalt zu bringen, die Rothschild-Madonna dem Hubert van Eyck zuschreiben wollte.

Zu S. 43. Nach der Haltung des Christuskindes muß das Dresdener Altärchen als Triptychon gedacht gewesen sein. Der Rahmen ist noch gotisch und scheint nach seiner ganzen Behandlung in die Zeit des Jan van Eyck zurückzugehen. Unter solchen Verhältnissen ist es höchst auffallend, daß das Werk nicht bezeichnet ist. Wir besitzen nur ein einziges Gemälde des Jan van Eyck, das, wenn es noch im Originalrahmen steckt, nicht auf diesem oder auch auf der Bildfläche signiert ist. Es scheint dem Verfasser ganz unglaublich, daß Jan van Eyck im Jahre 1437 die entweder nicht ganz ausgeführte oder überhaupt nur als Zeichnung gedachte heilige Barbara und im Jahre 1439 die ebenfalls sehr kleine Antwerpener Madonna so ausführlich und stolz signiert, dagegen aber das Dresdener Triptychon, das obendrein viel besser als die beiden anderen ist, nicht bezeichnet hätte. Es muß entweder am Rahmen oder am Gemälde etwas nicht ganz in Ordnung sein. Man wird vielleicht entgegenhalten, daß der Mann mit den Nelken auch im alten Rahmen steckt

und doch nicht signiert ist; aber dieses Bild kann für die vorliegende Frage wenigstens nicht unmittelbar in die Diskussion einbezogen werden, weil seine Ausführung durch Jan van Eyck nicht nur vom Verfasser, sondern auch sonst vielfach in Zweifel gezogen wird. Das Dilemma wird sich doch wohl nach des Verfassers Vorschlag am besten dahin lösen lassen, daß das Mittelstück die allein durch Jan van Eyck fertiggestellte Arbeit ist, und daß die Flügel durch fremde Hand nach des Künstlers Vorzeichnungen ausgeführt wurden, daß aber der Schüler oder Nachfolger Scheu getragen hat, des Meisters Namen auf das Altärchen zu setzen.

Zu S. 43. Die vom Verfasser schon in einem Aufsatz der Beilage zur Allgemeinen Zeitung ausgesprochene Beobachtung, daß die Jahreszahl ursprünglich 1521 hieß, wurde auch von Friedländer bestätigt. Es standen nach dem *M* noch fünf *C*, von denen das letzte getilgt wurde, aber doch so deutliche Spuren zurückließ, daß man seine Existenz noch immer nachweisen kann. Übrigens kommt die Inschrift sowohl für die Echtheit wie Unechtheit des Bildes erst in zweiter Reihe in Frage. Die Tafel hat mit Jan van Eyck nichts zu tun.

Zu S. 44. Über die Strafbestimmung für Inschriftenfälschung siehe H. Flörke: Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte, S. 154, München 1905.

Zu S. 44. Soweit der Verfasser sieht, wird an der Echtheit des Leeuwporträts festgehalten, allerdings wird die schlechte Erhaltung nunmehr auch von anderer Seite so sehr in den Vordergrund gestellt, daß das Bild *de facto* doch aus der Liste der erhaltenen Werke des Jan van Eyck ausgeschieden ist. Die klare, endgültige Entscheidung kann hier nur die Zukunft bringen, wenn man sich entschließt, das Bild untersuchen und gründlich restaurieren zu lassen, beziehungsweise das zu entfernen, was nicht an ihm alt ist. So gern der Verfasser also den Fall einstweilen auf sich beruhen läßt, so sehr muß er aber daran festhalten, daß die Inschrift nicht echt und daß sie korrumpiert ist. Weale schreibt 1904 im Burlington Magazine, daß es *sheer nonsense* sei, an dem Chronostichon zu zweifeln. Dieser in wissenschaftlichen Erörterungen einigermaßen ungewöhnliche und sehr veraltete Ausdruck veranlaßt den Verfasser, die Frage hier noch einmal zu behandeln und wie schon oben bei der Besprechung der Inschrift des Genter Altars darauf hinzuweisen, daß auch der hervorragendste Kenner mittellateinischer Metrik, Professor Traube, den Text des Wiener Bildes für ungenau überliefert erklärte. Die ersten zwei Zeilen lauten:

*J*an de [Leeuw] op Sant Orse*L*en da*C*h
Dat *CL*aer eerst *M*et oghen sa*C*h. 1401.

Da der Name Leeuw nicht mit Buchstaben geschrieben ist, muß eine besondere Absicht in der Schreibweise der Inschrift stecken, die sich ergibt, wenn man die im Druck — aber nicht auf dem Original — hervorgehobenen Zahlbuchstaben addiert: MCCCLLI = 1401, welche Zahl noch eigens am Schlusse der zweiten Zeile in einer für Chronostichen auffallenden Weise hinzugefügt ist.

Die zwei folgenden Zeilen müssen also auch ein Chronostichon enthalten. Sie lauten:

Ghe*C*onterfe*J*t nV heeft *MJ* Jan
*V*an Ey*C*k **W***eL bLJJC*+ **W**anneert began 1436.

Hier lauten die Zahlbuchstaben MCCCLLVVVVVVJJJJJ. Das gibt aber nur 1455, während als Datum am Ende der Zeile in durchaus deutlicher Schrift 1436 steht. Hier liegt irgendwo ein Fehler vor, der aber dem hochgebildeten Jan van Eyck nicht zuzutrauen ist, um so weniger, als das Chronostichon doch eigens zu dem Zwecke verfaßt wurde, die Jahreszahl festzulegen. Wir müssen darum annehmen, daß zum mindesten die Inschrift nicht echt ist und daß beim Kopieren nach dem Original sich der Fehler eingeschlichen hat. Die nächstliegende, von Weale allerdings gröblich zurückgewiesene Annahme ist, daß der Name Eyck so geschrieben war, daß das fehlende *J* gewonnen wurde; doch können wir darüber nichts Bestimmtes sagen.

Die Inschrift des Leeuwbildnisses ist ferner aus rein paläographischen Gründen sehr verdächtig. Die Buchstaben zeigen nicht den strengen Charakter, den Jans Schriftzüge immer haben, selbst wenn er sie noch so reich verschnörkelt und sich aller Freude am kalligraphischen Duktus hingibt, die wir bei den alten Meistern so oft finden. Die Züge sind für Eyck viel zu rund und flau. Außerdem aber verrät sich besonders beim *A* der Charakter der Kopistenarbeit. Dieser Buchstabe mit den oben konvergierenden Seitenlinien ist bei Eyck immer deutlich als *A* auf den ersten Blick erkennbar; bei der Inschrift des Leeuwporträts sieht er aber stets wie ein *M* mit darüberliegendem wagrechten Strich aus.

Verfasser möchte zum Schlusse aber betonen, daß er zwar als ehemaliger Philologe den Inschriften viel Aufmerksamkeit zuwendet, daß sie ihm aber nicht ausschließlich maßgebend sind. Wenn das Porträt des Leeuw nicht trotz der Aufdringlichkeit des Blickes so leer wäre, würde er es als echt annehmen, falls sich ihm auch die Inschrift als Kopie herausgestellt hat.

Zu S. 47. Wenn Flörke auf S. 407 seiner Manderausgabe die Madonna Helleput als „eine offenbare alte Fälschung untergeordnetster Qualität" bezeichnet, so geht er doch wohl gar zu weit. Das Bild mag eine Kopie sein, hat aber in seinen Flügeln doch so viel Gutes, daß sich vor ihnen die Ratlosigkeit der gegenwärtigen Forschung wohl begreifen läßt. Es steckt entschieden viel Altes in ihnen.

Zu S. 47f. Wörmann nimmt in seiner Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, Band II, S. 424 auch Stellung zu den Bildern, die jetzt dem Hubert van Eyck zugeschrieben werden, und lehnt diese Taufen auf den uns ganz unbekannten Meister ab, und zwar bei den besonders lebhaft umstrittenen Frauen am Grabe Christi auch deswegen, weil sie einen erst nach Eycks Tode wahrnehmbaren Stil der altniederländischen Malerei verraten.

Zu S. 48. Kern a. a. O. S. 15f.

Zu S. 48. Wenn Weale in dem Aufsatz der Gazette des Beaux-Arts, 1901, XXV, S. 478 das Bild mit einem bei dem „Meister Hubert" bestellten Bild zu identifizieren sucht, so bleibt er erstens den Beweis schuldig, daß es sich bei der Bestellung um Hubert van Eyck handelt, zweitens aber den viel wichtigeren, daß der Stifter des Kopenhagener Bildes mit dem Gönner des Meisters Hubert identisch ist. Seine Hypothese schwebt, wie auch Wörmann annimmt, völlig in der Luft.

Zu S. 48. Siehe die Literaturangabe bei Voll, Jan van Eyck, S. 133, Straßburg 1900.

Zu S. 49. Felix Rosen hat a. a. O. S. 98ff. die Gruppe der meisten jetzt dem Hubert van Eyck zugeschriebenen kleinfigurigen Bilder gerade auf ihre Landschaften hin untersucht. Wenn man den einen Umstand ausnimmt, daß auch er die durchaus unhaltbare Hypothese akzeptiert, der Hintergrund bei den Cookschen Frauen am Grabe Christi stelle eine wahrheitsgetreue Ansicht der Stadt Jerusalem dar, so darf man seine Ausführungen unter das Beste rechnen, was über diese Bilder geschrieben wurde. Wer nicht aus dem Stil der Gemälde an sich sieht, daß bei ihnen eine spätere Stufe der Entwickelung vorliegt, der muß sich von Rosen überzeugen lassen, daß die Landschaftsbehandlung, wenn auch nicht besser, so doch anders und jedenfalls später ist, als bei Jan van Eycks Bildern. Es sei darum gestattet, einige Stellen aus Rosens Buch zu zitieren, zunächst einen Teil der Besprechung der Berliner Kreuzigung (S. 102f.). „Der Crucifixus ist überhaupt nicht von Jan, und zwar aus folgenden Gründen: Jan zeichnet die Kräuter stets, wenigstens der Gattung nach, ohne weiteres kenntlich. Wir wüßten keine Ausnahme von diesem Satze zu nennen. Die wenigen Kräuter, welche im Vordergrunde des Crucifixus sprießen, sind Phantasieformen, welche ein wenig an den Spitzwegerich erinnern; dieser wächst aber im Rasen, nicht auf steinigem Boden. Diese Gleichgültigkeit gegen die Wahrheit im kleinen spricht durchaus gegen Jan van Eyck und scheint auf einen viel späteren Meister, etwa auf einen Zeitgenossen Memlings, der die gleiche Nonchalance zeigt, zu deuten. Die mangelhafte Charakterisierung spricht ebenso durchaus gegen einen Vorläufer Jan van Eycks.

„Im Mittelgrunde links sehen wir einen unbelaubten Baum, welcher eine sorgfältige Beachtung verdient. Er ist von bedeutender Größe, ein kräftiger Stamm trägt eine astreiche Krone. Doch um diese scheint sich ein lichtgrüner Schleier zu spinnen: es sind die Knospen des jungen Laubes, welche eben aufspringen! Die Stimmung des Vorfrühlings, Osterzeit, hat der Künstler darstellen wollen, wie einst Giotto auf seinen Fresken in Padua. Aber dem nordischen Künstler stand zur Kennzeichnung der Jahreszeit noch ein viel feineres Motiv zur Verfügung. Er läßt eine Schar von Staren ab- und zufliegen; oben auf den höchsten Zweigen des Baumwipfels rasten sie und halten Umschau nach geeigneten Wohnplätzen für den Sommer. Wer die Natur unseres Nordens kennt, der weiß, was die Stare bedeuten: den Frühlingsanfang.

„Aber Jan van Eyck kennt weder die Bestimmung der Zeit durch die Vegetation, noch Baumgestalten von solcher stattlichen Größe. Zwischen ihm und dem Maler des Crucifixus muß ein Meister angenommen werden, welcher in selbständigem Studium die Zeichnung der Bäume neu begründete und die gewonnene bessere Kenntnis zur Darstellung größerer Formen benutzte: und das war Hugo van der Goes, ein Menschenalter nach Jan van Eyck. Seine in der Geschichte der Naturdarstellung epochemachenden Bäume auf einem Flügel des Portinari-Altares werden unten gebührend gewürdigt werden. Hier sei nur erwähnt, daß auch Hugo van der Goes die Jahreszeit durch die Bäume und ihre Gäste, die Vögel, kennzeichnet: in winterlichem Braun recken sie die kahlen Äste gen Himmel, und die Wegelagerer der Dorfstraße, die Krähen, rasten auf ihren Zweigen.

„Es scheint uns unzweifelhaft, daß der Baum auf dem Crucifixusbilde nach dem Portinari-Altar und mit Benutzung der in diesem Standard-work niedergelegten Studien entstanden ist: denn er ist noch größer als die Bäume dort, doch weniger selbständig studiert und daher der Art nach nicht kenntlich, und endlich zeigt er einen toten, gebrochenen Aststumpf, ein Motiv, das auch Goes noch nicht kannte, das aber in der folgenden Zeit des romantischen Landschaftsideals von Patinir bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts herrschend blieb . . .

„Die Architekturen im Hintergrunde des Berliner Crucifixus stimmen durchaus nicht zu denen Jan van Eycks. Gerade im architektonischen Beiwerk hatte Jan einen feinen Geschmack bewiesen, welcher gewiß von den ihm bekannten Vorbildern der französischen Gotik bestimmt war. Doch die Stadt im Hintergrunde des Crucifixus besteht aus plumpen, schweren Gebäuden, über welche nicht ein einziger jener schlanken gotischen Türme herüberragt, welche, wie ein Wald fast, den Hintergrund des Genter Altarbildes erfüllen. Und doch ist beide Male die gleiche Stadt dargestellt: Jerusalem. Daß auch Jan Jerusalem meint, verrät ein achteckiger Zentralbau (Anbetung des Lammes, links), welcher einen absonderlichen Versuch macht, die Kuppel in gotischen Formen aufzubauen: das einzige markante Gebäude Jerusalems, die Omarmoschee, liegt hier wieder zugrunde. Jan van Eyck kleidet sein Jerusalem in die schönsten Architekturformen, die er kennt, — nicht so der Maler des Crucifixus: er hat gehört, daß Jerusalem keine gotischen Bauten besitzt, und versucht nun, den Tempel, den auch er als hochragenden Kuppelbau zeichnet, unter möglichster Vermeidung gotischer Formen so gut es geht aus den ihm gewordenen Beschreibungen zu rekonstruieren. Dabei verfällt er in die schwere, burgartige Bauart Westflanderns, vermutlich seiner Heimat.

„Ein Wort noch über die Alpenkette, welche den Horizont des Berliner Bildes abschließt. Sie ist ungleich entwickelter und natürlicher als die Hochgebirge im Hintergrunde des Genter Altares und der Rolinmadonna. Das Motiv ist Jan van Eyck entnommen, die Ausführung deutet aber auf gute eigene Studien. Glaubt man doch die Berner Alpen wiederzuerkennen, vorn die dunklen Gestalten des Stockhorns und des Riesen und hoch darüber die weißschimmernde Blümlisalp und ihre blitzenden Nachbarn. Hätte Jan van Eyck das Hochgebirge so gut gekannt wie der Maler des Crucifixus, so würde er es uns wohl ausführlicher geschildert haben.

„Wir haben es also mit einem späteren Ekletiker zu tun, welcher archaisierend auf Eycksche Formen zurückgreift, ohne doch ganz seine eigene Zeit verleugnen zu können. Ausdrücklich wollen wir uns dagegen verwahren, in ihm einen Imitator Jan van Eycks zu sehen, denn er erhält sich in allem eine gewisse Selbständigkeit und legt auch vielgebrauchten Motiven, wie der Alpenkette seines Hintergrundes, neue und gute Studien zugrunde."

Zu S. 49. Felix Rosen sagt a. a. O. S. 107 und S. 133 ff., daß die Landschaft des Turiner Franziskus von dem linken Flügel der dem Dirk Bouts zugeschriebenen Perle von Brabant in der Münchener Pinakothek entnommen sei. Diese Behauptung ist an sich unrichtig;

denn es findet sich kein einziges Motiv auf beiden Bildern gleichmäßig wieder. Aber wenn F. Rosen Wert darauf legt, daß im allgemeinen die Anordnung bei beiden Landschaften ungefähr gleich ist, so fehlt doch noch der Beweis, daß der Meister des heiligen Franziskus sich gerade das Münchener Bild und kein anderes zum Muster genommen habe. Das Schema kehrt zu oft wieder; vor allem bei den Christophorusbildern, von denen übrigens eines auf dem anderen Flügel zu sehen ist. Das Wesentliche aber ist, daß die Turiner Landschaft, obwohl sie so, wie sie vorliegt, das Werk eines späten Künstlers ist, doch auf ältere Anregungen zurückgeht, als sie in dem verhältnismäßig jungen Bilde der Münchener Pinakothek zu beobachten sind. Die sogenannte Perle von Brabant rührt ja nicht, wie auch Rosen mit dem Münchener Katalog annimmt, von Dirk Bouts, sondern von einem seiner Nachfolger her. — Irrig ist auch, wenn Rosen, von der angeblichen Identität der beiden Landschaften ausgehend, sagt, daß man nach dem landschaftlichen Hintergrund den Turiner Franziskus hätte dem Dirk Bouts zuschreiben müssen. Das würde weder in dem Sinne angehen, daß dieser Maler das Turiner Bild gemacht hätte, noch auch in dem, daß es seiner Schule angehört. Die Auffassung der Landschaften des Dirk Bouts ist rein holländisch; der fein gezeichnete, etwas zu glänzige Hintergrund des Franziskus aber enthält eine typische flämische Landschaft. Rosens Irrtum kommt wohl daher, daß er den Franziskus nur aus der Photographie kannte, als er ihn analysierte. Vor der Farbe des Originals würde er seine Ansicht schwerlich aufrechthalten.

Zu S. 49. In der Petersburger Eremitage befinden sich zwei aus Spanien stammende Flügel eines Triptychons, dessen Mittelstück zurzeit nicht nachweisbar ist. Sie wurden leider von Holz auf Leinwand übertragen, wie das bei der unpraktischen Heizung der Petersburger Galerie an den dortigen Bildern zu geschehen pflegte, und haben bei dieser Operation schwer gelitten. In der kunstgeschichtlichen Literatur galten sie früher als Werk des Petrus Cristus, bis sie Justi[1] dem Jan van Eyck zuschrieb. Seitdem werden sie bald diesem Künstler, bald dem Hubert zugeschrieben, mitunter wird aber auch die Urheberschaft durch Eyck in Frage gestellt, wie von Kämmerer, oder ganz geleugnet, wie vom Verfasser.

An den beiden Flügeln fällt ein schlimmer Kontrast auf, der bei einem Meister von Jan van Eycks Range nicht denkbar ist. Obwohl der Maßstab der Figuren fast miniaturenmäßig klein ist, wird die Erzählung mit außerordentlich weit getriebener Durchbildung der einzelnen Charaktere geschildert. Besonders gut erfunden ist die Gruppe der Spötter unter dem Kreuze, die ihrer Idee nach weit über dem steht, was das 15. Jahrhundert sonst an Charakteristik geleistet hat. Um so wirkungsvoller stehen den Spöttern die ernsten Hauptleute der Römer und die Gruppe der trauernden Frauen gegenüber. Aber all diese reiche Erfindungskraft der psychologischen Entwickelung kontrastiert höchst unerfreulich mit einer jammervollen Unbehilflichkeit des malerischen Vortrags. An Stelle der so organisch gebildeten Gestalten des Jan van Eyck und an Stelle seiner wun-

[1] K. Justi, Altflandrische Bilder in Spanien in der Zeitschrift für bildende Kunst XXI, S. 93, 153; XXII, S. 177, 244.

dervollen Beobachtung des Details ist eine unfähige Gleichgültigkeit gegen äußere und körperliche Wahrheit getreten. Die Fehler sind nicht etwa nur Verstöße gegen die korrekte Zeichnung, sondern sie beruhen eben auf dem Mangel an selbständiger Anschauung. Dieser Übelstand fällt vor den Originalen als erster so störend ins Auge, daß die vielseitige Erfindungskraft der psychologischen Entwickelung einem an die scharfe Naturwahrheit der Altniederländer gewöhnten Beschauer erst viel später zum Bewußtsein kommt. Die Figuren können unmöglich von dem Manne erdacht sein, der das Gemälde gemacht hat.

Ganz ebenso verhält es sich mit dem rechten Flügel, der das Jüngste Gericht in der herkömmlichen Weise darstellt, daß Christus als Weltenrichter in den Lüften thront; neben und unter ihm schweben die Reihen der Seligen. Darunter erheben sich die eben Auferstehenden aus der Erde und dem Meere.

Auf der Erde steht auch der heilige Michael, sich mit einem Fuß auf das Skelett des Todes stützend, das den Abgrund der Hölle aufreißt. Die Hölle aber ist mit ganz merkwürdiger Phantastik erdacht. Die Ungeheuer der Unterwelt, von denen die Verdammten gepeinigt werden, muten uns als die echten Vorläufer der abenteuerlichen Gestalten des Hieronymus Bosch an. Damit haben wir auch einen Anhaltspunkt zur Datierung. Das Bild wird wie die Kreuzigung um 1450 gemalt sein, wozu sehr gut stimmt, daß eine ganz ähnliche Komposition von Petrus Cristus in der Berliner Galerie aus dem Jahre 1452 stammt.

Aus Mangel einer besseren Gelegenheit möchte der Verfasser hier von einer Madonna in Begleitung zweier männlicher Heiligen sprechen, die sich 1905 bei Herrn Julius Böhler im Münchener Kunsthandel befunden hat. Die heiligen Personen stehen in einer merkwürdig hell behandelten Kirche. Das interessante Stück rührt gewiß nicht von Jan van Eyck her; es scheint aber bald nach seinem Tod entstanden zu sein, soweit man das bei der nicht tadellosen Erhaltung sagen konnte. In den Gesichtszügen und den hochaltertümlichen Röhrenfalten offenbarte diese bis dahin unbekannte Madonna einen sehr interessanten Zusammenhang mit der eigentlich archaischen Epoche.

Zu S. 49. Außer einem wenig leicht zugänglichen großen Werk hat Graf Durrieu seine Forschungen über das Turiner Manuskript in einem Aufsatz der Gazette des Beaux-Arts, 1903, XIX, S. 55 ff. u. S. 107 ff. niedergelegt. So sehr viel Zustimmung Durrieus Auseinandersetzungen im Anfang gefunden haben, so scheint doch die besonnene Wissenschaft ihnen jetzt mehr Skepsis zuzuwenden. So hat Wörmann sich a. a. O. II, S. 419 f. schon sehr viel vorsichtiger ausgedrückt als die meisten übrigen, die sich in dieser Angelegenheit geäußert haben. In der Tat waren die ja leider jetzt verbrannten Turiner Miniaturen, die ich noch kurz vor ihrem Untergang gesehen habe, nicht danach angetan, unsere Kenntnis der altniederländischen Malerei auch nur einigermaßen zu fördern; denn sie haben nicht nur keinen besonderen künstlerischen Wert in Anbetracht dessen, daß sie kaum selbständige Originalarbeiten sind, sondern gerade die dem Hubert van Eyck zugeschriebenen Blätter lassen sich einstweilen nicht in die übrigen Erzeugnisse der Schule einreihen.

Zu S. 50. Es ist eine recht müßige Frage, ob Hubert oder Jan van Eyck der größere der beiden Brüder gewesen sei. Mit einem Autoritätsglauben, der durch nichts berechtigt ist, hat man immer wieder, den Worten des Genter Altars folgend, Hubert als den bedeutenderen der beiden hingestellt. Dem gegenüber muß nun heute ausdrücklich darauf hingewiesen werden, daß das vorhandene Material durchaus nicht ausreicht, um eine Antwort auf die Frage zu geben. Greifbar steht vor uns nur Jan van Eyck, und wenn wir — so wie die Quellenschriftsteller! — ohne Rücksicht auf die Inschrift des Genter Altars unser Urteil fällen wollen, wozu wir ja nach dem gegenwärtigen Stand der Dinge auch wissenschaftlich verpflichtet sind, dann müssen wir sagen, daß unter allen altniederländischen Gemälden, die wir kennen, die des Jan van Eyck die weitaus bedeutendsten sind. Es mag sein, daß Hubert noch größer gewesen ist — darüber wissen wir nichts —, aber jedenfalls ist unter allen anderen keiner dem Jan van Eyck auch nur nahe gekommen. Von solcher, den rein tatsächlichen Umständen entsprechenden Anschauung ausgehend, wird man dann auch jenes Urteil aufgeben müssen, das dem Jan van Eyck die höhere künstlerische Gestaltungskraft abspricht und ihn nur zu einem ausgezeichneten Techniker und überaus gewandten „Kopisten der Natur" macht.

Zu S. 50. Im Prado befindet sich ein mittelgroßes Bild, den Brunnen des Lebens darstellend, das in früherer Zeit dem Hubert van Eyck zugeschrieben wurde. Man hat versucht, es mit einem Gemälde zu identifizieren, das Ant. Ponz auf S. 145 des XI. Bandes seines 1787—1794 erschienenen Werkes Viage de España beschreibt und das sich früher in der Sakristei des Klosters Perral in der Nähe von Segovia befunden haben soll. Aber da von diesem Bild schon in alter Zeit Kopien vorhanden gewesen sind, so können wir nicht feststellen, ob das im Prado aufbewahrte Werk das Original ist, von dem Ponz in so großen Lobeserhebungen spricht. Da nun ferner die Arbeit künstlerisch sehr dürftig ist, so schien es bis vor kurzem, daß der Brunnen des Lebens aus der Diskussion der Eyck-Frage ausgeschieden würde. In neuerer Zeit wurde aber doch der Versuch gemacht, ihn als echtes Werk des Hubert auszugeben. Das ist nun schon allein in Anbetracht der Architektur unmöglich, die an sich dem Stil vom Ende des 15. Jahrhunderts entspricht, aber auch in einer Weise zum Aufbau des Ganzen verwendet ist, für die sich die Beispiele erst aus der Zeit gegen 1500 beibringen lassen. Selbst für Petrus Cristus, an den man in dieser Angelegenheit auch schon gedacht hat, ist die fast kunstgewerblich feine und spielerische Angliederung und Verbindung der architektonischen und figürlichen Teile viel zu weit vorgeschritten. Eine genaue Datierung ist aber leider unmöglich. Das Bild hat einen zu sehr hybriden Charakter, als daß seine Entstehungszeit bestimmt festzusetzen sei. Ob es jedoch Original oder Kopie des von Ponz beschriebenen Gemäldes ist, jedenfalls kann es nicht eine Schöpfung der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sein, und so sind die offenkundigen Beziehungen zum Genter Altar nur als Entlehnungen zu betrachten, die über Hubert oder Jan van Eyck keinen Aufschluß geben.

An dieser Stelle sei noch ein zweites in Spanien bewahrtes Altarwerk erwähnt, das in Zusammenhang zum Genter Altar steht. Es ist der große Retablo des Luis Dalmau im Archiv

von Barcelona, wo auch noch der Kontrakt für das Bild aufbewahrt wird. Dem Künstler wird von einer fremden Skizze her der Genter Altar bekannt gewesen sein. Das farbig sehr matte Bild verrät wenigstens in der Mittelgruppe der unter gotischen Bögen thronenden Madonna mit den rechts und links knieenden Stiftern so gut wie keine direkte Verwandtschaft mit der niederländischen Malerei. Anders ist es mit den dahinter und unter gotischen Bögen stehenden Engeln. Diese setzen allerdings die Kenntnis des Genter Altars voraus, sind auch etwas frischer und feiner als die übrigen Figuren. Aber auch vor ihnen konnte der Verfasser nicht die Überzeugung gewinnen, daß Dalmau sich unmittelbar am Genter Altar selbst gebildet habe. Dieser hat das Gemälde 1445 geschaffen; da mag er leicht von Avignon her, wo viele niederländische Künstler tätig gewesen sind, Skizzen nach dem Genter Altar bekommen haben. Wir wissen ja, daß es solche Skizzen gab; im Louvre sind noch alte Nachzeichnungen nach Adam und Eva erhalten. Bei den engen Beziehungen der südfranzösischen und der mit dieser fast identischen nordspanischen zu der niederländischen Malerei ist eine solch indirekte Kenntnis des Genter Altars bei einem Künstler von Barcelona um 1445 leicht denkbar. Jedenfalls beweist der Retablo des Dalmau, wie rasch sich der Ruhm der Werke der Eyckschen Schule, nicht allein der Künstler, selbst in ferne Länder verbreitet hat.

Zu S. 52. Durch Vasari und den ihm hierin nachfolgenden Karel van Mander wurde eine bis auf den heutigen Tag nachwirkende Verwirrung in der Frage des Rogier van der Weyden angerichtet. Vasari versetzte den Rogier nach Brügge, und Mander, der doch wußte, daß auch in Brüssel ein Rogier gelebt hatte, machte dann zwei Meister aus dem einen, auf die er die Werke des einen historischen Rogier van der Weyden verteilte. Er nannte — wie man aus seinen zaghaften Worten erkennt — mit nicht gerade gutem Gewissen den einen Rogier von Brügge und den anderen Rogier van der Weyden von Brüssel. In der Tat sind diese beiden Künstler eine Person und sicherlich identisch mit dem Rogier van der Weyden, wie das schon seit langer Zeit von der Forschung allgemein angenommen wurde. In neuerer Zeit hat nun Professor Hasse trotz des offenkundigen Irrtums, der dem Mander unterlaufen ist, diese Zweiteilung als auf guter Grundlage beruhend angesehen, und er hat den Versuch gemacht, den Rogier von Brügge mit dem Meister von Flémalle zu identifizieren, den anderen aber als Rogier van der Weyden fortgelten zu lassen. Rein philologisch und textkritisch ist mit Karel van Manders Berichten über die zwei Rogier aber nichts in dem von Hasse vertretenen Sinne zu beweisen. Sie kennzeichnen sich selbst zu deutlich als lückenhaft, unrichtig und widerspruchsvoll. Von einem, und zwar vom wirklichen Rogier van der Weyden sagt er, daß er 1529 gestorben sei, während dieser doch 1464 gestorben ist, den andern läßt er gar noch länger leben. So ist Karel van Mander in dieser Beziehung eine unzuverlässige Stütze.

Selbst wenn man aber, wie Hasse[1] mit viel Geschick tut, die übrigen Nachrichten über Rogier zusammenstellt, die in der Tat fast alle den Rogier nach Brügge versetzen, wird der

[1]. C Hasse, Roger van der Weyden und Roger van Brugge; Straßburg 1905.

Fall doch nicht so weit verändert, daß wir den angeblichen Rogier von Brügge von dem Brüsseler Stadtmaler trennen könnten. Es liegt hier offenbar ein weitverbreiteter Irrtum vor, der vielleicht so grundlos nicht war. Rogier van der Weyden kann ja auch längere Zeit in Brügge gewesen sein, so wie Jan van Eyck und Hugo van der Goes nicht allein in Gent, sondern in Brügge lebten, und wie Dirk Bouts mit gleich gutem Recht für das holländische Haarlem und das belgische Löwen in Anspruch genommen werden kann. Aber man muß trotz alledem Herrn Professor Hasse die Möglichkeit zugestehen, daß es einen Brügger Künstler namens Rogier gegeben haben kann. Bei unseren so sehr dürftigen Personalnachrichten über die altniederländischen Künstler dürfen wir die Grenzen für die Erklärung der Texte nicht gar so eng ziehen.

Dieselbe Dürftigkeit der Nachrichten ist es aber, die uns zwingt, das erhaltene Bildermaterial doppelt streng und scharf zu prüfen. Ihm gegenüber läßt sich nun kein anderer Schluß gewinnen, als daß zunächst der Meister, der die Kreuzabnahme im Eskorial gemalt hat, die von Karel van Mander dem Rogier van der Weyden von Brüssel zugeschrieben wird, auch die Brüsseler Rathausbilder gemacht hat, die ebenfalls dem Brüsseler Stadtmaler von altersher zugewiesen werden. Aus diesen beiden Gemälden aber folgt in zwingender Logik das ganze übrige Werk, das man dem Rogier van der Weyden zuschreibt, wenn auch darunter vieles nicht eigenhändige Arbeit des Meisters selbst ist. Die Zweiteilung, die Hasse im Bildermaterial durchzuführen sucht, läßt sich nicht aufrechthalten. Wenn es einen Rogier von Brügge gegeben hat, so ist seine Existenz ganz außer Beziehung zu dem, was heute als das Werk Rogiers van der Weyden betrachtet wird; insbesondere ist der Middelburger Altar der Berliner Galerie, von dem aus Hasse seine Hypothese stützt, aus stilkritischen Gründen ebenso sicher dem Meister der Kreuzabnahme und der Rathausbilder zuzuweisen, wie es unmöglich ist, diesen Altar für den Meister von Flémalle in Anspruch zu nehmen.

Zu S. 56. Von den vielen Kopien nach der Kreuzabnahme seien besonders die zwei großen erwähnt, die der Prado besitzt, und jene andere, die sich in der Berliner Galerie befindet und die Jahreszahl 1488 trägt. Diese ist vor allem interessant, weil sie trotz ihrer großen Treue doch den Wandel der Technik und künstlerischen Auffassung zu studieren und zeitlich zu fixieren erlaubt. Obwohl die einzelnen Figuren mit vieler Liebe kopiert sind, so ist doch das Ganze völlig verschieden vom Original, und zwar schon so kurze Zeit nach des Künstlers Tod. Es waren aber doch wohl fünfzig Jahre seit der Entstehung der berühmten Komposition vergangen; in der Zwischenzeit war das archaische Wesen ganz aus der niederländischen Kunst geschwunden, und die Zusammenhänge, die Rogier noch mit den mittelalterlichen Malern verbanden, hatten sich fast ganz gelockert. Die Kopie ist nicht nur viel runder und weicher in den Formen, sondern viel flüssiger im Zug. Die Figuren stehen, obschon die Komposition an sich gar nicht verändert wurde, lockerer und bequemer im Raum. Die Falten sind vereinfacht. Der Hauptunterschied aber betrifft die Zeichnung. Diese ist nicht mehr so scharf im Kontur, sie läßt die Umrisse zwar nicht verschwinden, aber sich doch nicht mehr abstrakt gegen die Umgebung

abheben. Vor allem sieht man am ganz glatt und flau behandelten Leib Christi, daß der spätere Maler dem Rogier an Kenntnis der Formen bereits überlegen war und sich nicht mehr auf das Stilisieren einläßt. Allerdings hat er nicht das gleiche Feingefühl, und so wird sein Christus trotz korrekterer Bildung doch nicht von fern den Vergleich mit dem des Originals bestehen können. — Das Pradomuseum besitzt zwei große Kopien, von denen die eine weitaus besser als die Berliner ist und lange Zeit für das Original galt, während das Bild vom Eskorial als eine von Dirk Bouts herrührende Kopie bezeichnet wurde.

Unter den vielen anderen Repliken, von denen manche bis zur Zeit des jungen Rubens hinaufreichen, sei eine erwähnt, die allerdings stark verändert ist und als Edelheer-Altar in den Handbüchern häufig diskutiert wurde. Sie befindet sich in der Löwener Peterskirche und trägt die Jahreszahl 1443, die ebenso wie die anderen auf den altniederländischen Gemälden dieser Kirche angebrachten Inschriften nicht echt und nicht zutreffend ist. Das Bild ist ohne künstlerischen Wert und rührt aus späterer Zeit her. Man hat auch trotz einer bei Crowe-Cavalcasell e-Springer S. 237 zitierten, nicht kontrollierbaren urkundlichen Nachricht, die den Altar dem Rogier van der Weyden zuzuschreiben scheint, schon lange die lebhaftesten Zweifel an der Ausführung durch den Brüsseler Stadtmaler gehabt. Siehe hierüber auch Schnaase-Eisenmann VIII, S. 173.

Zu S. 56f. Die genaueste Beschreibung der Brüsseler Rathausbilder findet sich in Calvetes de Estrella 1552 zu Antwerpen veröffentlichtem Werk: El felicisimo viaje del — Rei Felipe, S. 91 ff.:

„Està puesta la pintura al un lado dela sala en frente, donde los Burgomaestres, Oydores y Consejeros se assientan a tratar de Justicia y de negocios dela Republica, y està repartida en quatro tablas grandes, que toman todo aquel lado dela sala. En la primera tabla està pintado el Emperador Trajano armado sobre un cauallo, que caminando con su exercito, que delante d'el yua ala guerra, le detenia enla calle de Roma una muger biuda: y està dela otra parte pintado como cortan la cabeça à un soldado assi como estana armado: la historia d'ello està escrita de letras de oro al pie de la tabla enel largo de la moldura, como se sigue.

Quodam tempore dum Traianus Romanus Imperator ritu Paganus, sed aliàs Justitiae cultor praecipuus ad bellum cum magno exercitu festinans equum ascendisset, quaedam vidua pede ipsius apprehenso illum flebiliter interpellauit, ut eam de quodam, qui innocentem eius filium occiderat, vindicare dignaretur. Cui Imperator mansueto vultu respondens, ait. Reuersus de bello satisfaciam tibi. Quid, inquit illa, si non redieris? Cui Traianus, Faciet tunc ille, qui post me regnaturus est. At illa, Quid hoc tibi proderit, tu mihi Justitiae debitor es, nec te liberabit Justitia aliena, fac tu pro te, quod tibi prosit, melius enim est tibi, ut tu Justitiae mercedem accipias, quàm illam transmittas ad alterum. His itaque tantus et totius orbis Monarcha pietate commotus, mox ab equo descendens exercitum detinuit, donec causa debitè, ac pleniter examinata condigna satisfactione esset viduam consolatus. Quo facto Traianus in bellum proficiscitur, et post ingentem

victoriae gloriam à Perside rediens profluxu ventris extinctus est, cuius ossa Romam delata in foro suo sub columna centum quadra ginta pedum in urna aurea magnifico cultu sepulta leguntur.

En la segunda tabla està al un cabo la ymagen de San Gregorio Papa puesto de rodillas delante d'el altar de San Pedro, y enel otro està el mismo en pie, mirando la cabeça, d'el Emperador Trajano, que le muestran con la lengua tan fresca, como si fuera biuo. Declarauo esto la letra dela moldura, como se sigue.

Post mortem Traiani lapsis annis plusquàm quadringentis quinquaginta Sanctus Papa Gregorius Primus Cathedram Beati Petri dignè conscendit, qui dum quadam vice in urbe Roma forum Traianum, et secus eius columnam pertransiens, ac praefiguratum, atque caetera Justitiae illius studia memoratus, quòd illa coram Deo sub obliuione transijssent, ingemuit: statimque ad Basylicam Sancti Petri moestus pergens ante altare in conspectu Dei prostratus, errorem tam iusti Judicis, tamque mansueti Imperatoris amaré defleuit, et si verbo non auderet, corde tamen sic Deum suppliciter orans. Traiani parce errori pie, clemens et misericors Domine, quoniam iudicium et Justitiam fecit in omni tempore, qui prout Oriens simul et Occidens attestatur, tandem hoc diuinitus responsum accepit, Flentis tui petitionem compleui, Traiano licet Pagano peperci, cui veniam do, sed tu diligenter caue, ne pro quocunque damnato deinceps orare praesumas, et cùm beatus Papa Gregoriùs rem tam difficilem à Deo suis precibus impetrare meruisset, corpus Traiani conuersum in puluerem reuerenter detegens linguam eius quasi hominis viui integram adinuenit, quod propter iustitiam, quam lingua sua percoluit, piè creditur contigisse.

En la tercera tabla està pintado un enfermo sentado en la cama y desnudo, que con la mano yzquierda tiene de los cabellos un mancebo, y con la derecha un cuchillo, con que le cartava la cabeça, y alos pies de la cama el Senescal ò Alguazil muy espantado mirandolo, y en la moldura de la tabla assi dezia:

Herkinbaldus vir magnificus, praepotens et illustris in iudicio personas non acceptans causam paugeris, ut potentis: agnati, tanquàm ignoti semper aequa lance iudicavit, hic dum graviter infirmus lecto discumberet in prima camera tumultum rigidum, clamoresque foemineos exaudivit. Cui, quidnam esset, sciscitanti ab omnibus caelata est veritas: sed tandem quidam ex pueris, ut veritatem diceret, sub oculorum euulsione commonitus paucis asserit, respondendo. Domine, filius sororis vestrae, quem omnes post te primum timent, colunt, et venerantur, puellam oppressit, et haec fuit causa clamoris. Quo audito et re plene cognita senior suum nepotem charissimum suspendi mandavit, quod Senescallus, cui id iussum fuerat, se facturum simulans, egressus iuveni nunciavit, admonens eum, ut ad tempus lateret, post horas autem aliquot Senescallus ad infirmum rediens se implesse, quod iusserat, mentitus est. Quinto verò die iuvenis existimans Auunculum de culpa immemorem aperto ostio camerae introspexit, quem, ut infirmus vidit, blandis verbis advocans ad lectum rechinare permisit. Herkinbaldus itaque capillorum arrepta caesorie sui consanguinei caput leva manu rectorquens et dextra cultellum gutturi eius valdè infigens zelo Jusitiae occidit eundem.

En la quarta tabla està el mismo Herkinbaldo pintado muy al cabo ya de su vida, mostrando al Obispo, que con el estava junto a su cama, como que tenia entre los dientes la sagrada hostia, porque aviendole confesado, y viendo que no manifestava la muerte d'el sobrino, no le quiso el Obispo ministrar, ni dar el Santissimo Sacramento d'el cuerpo de nuestro Señor Jesu Christo, antes la misma hostia milagrosamente salio dela custodia y se entrio en la boca de Herkinbaldo, como por estas palablas escritas en la moldura dela tabla parece.

Sane dum morbum Herkinbaldus laetiferum esse persensit, vocatur Episcopus, cui postquàm cum Sacramentis advenisset, infirmus cum lachrymis multis, et magna cordis contritione omnia peccata sua nudè confessus est, tacita dumtaxat morte, quam paucis ante diebus suo cognato intulerat, super quo Episcopus eum redarguens, dixit. Quare celas homicidium, quo nepotem de manu tua peremptum vita carere fecisti? ad quod infirmus respondens, ait. Neque ego hoc peccatum esse iudico, neque id mihi à Deo remitti deposco. Cui Episcopus, confitere crimen, et Deus miserebitur tui, alioquin ab edulio Corporis Christi te convenit abstinere. At ille Vir nobilis dixit. Attestor Deum, quòd nepotem mihi carissimum non liuor, non odium, sed iustitiae zelus traxit ad mortem. Et si ob id viaticum mihi negaveris, spero saltem spiritualiter communicari, quo audito, et languente sacramentaliter non refecto Episcopus recedebat. Cui mox revocato dixit infirmus, Si in capsella sit Sacramentum Corporis Christi, perquire: et cùm aperta pixide Eucharistia non appareret, subiunxit aegrotus. Ecce, quem mihi abnuens tecum portasti, non se mihi denegavit, et illico apertis dentibus hostia in ore illius palam omnibus demonstratur. Quod ut vidit Episcopus, magnificans Deum, tantum miraculum, quod divina dispensatione ob meritum iustitiae factum non ambigitur, ad aures Christi fidelium pervigili cura deduxit."

Bei Schnaase-Eisenmann VIII, S. 172 wird die Annahme bekämpft, daß die Kompositionen der Berner Teppiche mit denen der Brüsseler Stadthausbilder identisch seien. Die dort vorgebrachten Gründe sind aber nicht stichhaltig; denn der hohe Augenpunkt entspricht durchaus der frühen altniederländischen Kunst und weist nicht auf das 16. Jahrhundert hin. Ebenso paßt die Häufung der Figuren gerade für Rogiers Frühzeit sehr gut, wie wir das bei der Kreuzabnahme leicht kontrollieren können; die Kostüme endlich sind, gerade wie die Rüstungen, so hochaltertümlich, daß auch nach ihnen das 16. Jahrhundert nicht in Betracht kommen kann. Dagegen ist es richtig, daß die Einteilung der Szenen auf den Teppichen möglicherweise nicht genau die der Gemälde ist. Wir werden eben wohl mit der Tatsache rechnen müssen, daß der Teppichweber die Gemälde nach den Bedürfnissen seiner Technik umgeändert hat.

Zu S. 59. Bei Schnaase-Eisenmann VIII, S. 177 wird der Berliner Johannesaltar nach Stil und Gedankengang der Art des Rogier zugeteilt; doch wird die Ausführung für schwächer als die des später zu behandelnden Marienaltars der Berliner Galerie erklärt und für sie die Möglichkeit angesetzt, daß sie von der Hand eines Schülers herrühre. In der Tat verhält es sich umgekehrt. Die Qualität des Johannesaltars steht auch in tech-

nischer Hinsicht viel höher als die des Marienaltars. Wenn dann weiterhin a. a. O. gesagt wird, daß die ebenfalls später zu behandelnde kleine Wiederholung dieser Komposition im Städelschen Institut ganz unbedenklich einem Schüler zuzuschreiben sei, so ist das durchaus berechtigt; dagegen ist das vom Herausgeber beigefügte Fragezeichen, womit das Frankfurter Bild doch für Rogier gerettet werden soll, nicht berechtigt.

Zu S. 60. Es ist besonders wichtig zu beobachten, daß gerade Rogier im Genre so zurückhaltend ist. Seine Schule hat später ganz entschieden auf das Sittenbildliche hingearbeitet; aber sein persönlicher Stil selbst war noch nicht in der Lage, das echte Genre herauszuarbeiten. Wörmann sagt mit Recht von Rogiers Kunst, daß sie auf das Erzählende ausgegangen sei; aber wir finden den Meister immer wieder durch die Grundsätze der Kunst des 15. Jahrhunderts gehemmt. Es ist eine Art von Unschlüssigkeit in seinem künstlerischen Temperament, an die man denken muß, um auch die bis auf den heutigen Tag geltende Einschätzung Rogiers als eines großen Dramatikers abzulehnen. — Eine recht klare Vorstellung davon, daß das Genre in dem Berliner Johannesaltar nicht die Hauptrolle spielt, findet sich schon bei Crowe-Cavalcaselle-Springer S. 235, wo gesagt wird, daß statt der Bezeichnung: Geburt des Täufers für den einen Flügel besser die andere: Namengebung passe. In der Tat war jene Sinnesart der älteren Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts, die das im Hintergrund geschilderte Wochenbett besonders interessant fanden, noch eine Nachwirkung der Auffassung der Romantiker, die den eigentlichen künstlerischen Tendenzen der gotischen Künstler nicht gerecht wurden, da sie die Bilder hauptsächlich auf die fast anekdotisch verwertbare Behandlung der Sitten unserer Vorfahren betrachteten.

Über Rogier als Genremaler würde uns auch ein offenbar kleines Bildchen unterrichten, das von Facius erwähnt wird und das eine nackte Frau im Bade zeigt, die von zwei Männern belauscht wird. Der Ausdruck der Männer soll besonders gut herausgearbeitet gewesen sein, und demnach darf man glauben, daß Facius gut unterrichtet war, als er das um 1450 in Genua befindliche Bild dem Rogier zuschrieb; denn es war die besondere Eigentümlichkeit dieses Künstlers, daß er gerade den Ausdruck des Gesichtes und das Mienenspiel pflegte. Aber das Wichtigste läßt sich aus der Beschreibung des Facius doch nicht erkennen, ob die Badeszene wirklich als reines Genre gefaßt war, und zwar im Sinne einer neuen Zeit, oder ob nicht noch die Erinnerung an die Darstellungen des Susannamotivs stark überwog.

Zu S. 65. Bartolomäus Facius schreibt in seiner Biographie des Gentile da Fabriano bei der Erwähnung von dessen im Lateran befindlichen Bildern: *De hoc viro ferunt, quum Rogerius Gallicus insignis pictor, de quo post dicemus, Jubilaei anno in ipsum Joannis Baptistae templum accessisset, eamque picturam contemplatus esset, admiratione operis captum auctore requisito eum multa laude cumulatum ceteris Italicis pictoribus anteposuisse.* Diese Notiz wurde schon 1456 geschrieben und klingt so positiv, daß ein Zweifel an der Tatsache von Rogiers Romfahrt ausgeschlossen ist. Wenn sie heute in Frage gestellt wird, so ist das doch wohl eine gar zu große Vorsicht.

Zu S. 66. Über Zanetto di Bugatto, der gegen 1476 gestorben ist, siehe Chronique des Arts, 1904, S. 226, S. 231 und S. 320 f. Dem italienischen Künstler wird versuchsweise eine kleine Kreuzigung der Brüsseler Galerie zugeschrieben, die von Mitgliedern der Familie Sforza gestiftet worden ist. Diese Taufe kann möglicherweise richtig sein; aber es fehlt uns aller Anhalt dafür, daß Bugatto wirklich die Brüsseler Kreuzigung gemalt hat. Wenn man sie ganz unbefangen betrachtet, wird man sie als eine sehr geringwertige Arbeit eines späten Nachahmers von Rogier van der Weyden bezeichnen müssen, die keine Spuren von italienischem Einfluß trägt. Es ist aber kaum glaublich, daß Bugatto so ganz in der Kunst des ihm stammesfremden Rogier van der Weyden aufgegangen sei.

Zu S. 66. Die Frankfurter Madonna kommt auch in einer sehr viel weniger guten und auch in manchen Hinsichten veränderten Wiederholung in der Sammlung Cook auf Richmondhill vor.

Zu S. 69. Die Weichheit scheint eine Eigentümlichkeit von Rogiers Bildnissen gewesen zu sein. Er hat beim Porträt nicht so energisch und scharf zugegriffen wie Jan van Eyck. Darum sind wohl die Porträts, besonders die weiblichen, die ihm zugeschrieben zu werden pflegen, aus seinem Werke zu streichen, wenn sie hart und eckig behandelt sind.

Zu S. 69. Die Zuschreibung des Dreikönigsaltares an Memling wurde hauptsächlich durch den jüngeren Wauters[1] vertreten. Gerade in der Alten Pinakothek kann man bequem kontrollieren, daß diese Hypothese ganz unberechtigt ist; denn die gleiche Sammlung besitzt in Memlings großer Marientafel auch eine Anbetung der drei Könige. Diese aber ist völlig verschieden von der des Rogier van der Weyden, und zwar nicht allein in der malerischen und zeichnerischen Behandlung, sondern auch in der ganzen Konzeption. Statt der feierlichen Ernsthaftigkeit Rogiers herrscht hier eine elegante Leichtigkeit, wie sie der Brüsseler Stadtmaler niemals gekannt hat.

Zu S. 70. Wiewohl Rogiers Werke mitunter sehr feine Landschaften enthalten, so ist doch über seine Stellung zur Landschafterei ein klares Urteil bis heute nicht gefunden worden. Wir besitzen bei ihm kein Gegenstück zur Landschaft des Genter Altars. Wenn er auch als ein echter Altniederländer die freie Natur gern in seine Bilder einbezieht, so verweist er sie doch in allen seinen authentischen Werken in den Hintergrund, oder er läßt sie wie in den Porträts oder in der Kreuzabnahme überhaupt weg. Er ist ausschließlich Figurenmaler, und wenn er Landschaften zu malen hat, so begnügt er sich, mit ihnen, die sehr pikant, aber durchaus nicht treu behandelt sind, dekorative Effekte zu erzielen. Soweit er rein zeichnerisch, wie bei der Architektur oder bei den Windungen der Flüsse, eine gewisse Illusion der scharfen Naturtreue erreichen kann, tut er es; aber auf mehr läßt er sich nicht gern ein. Ganz charakteristisch ist dafür die außerordentlich liebenswürdige Landschaft des noch zu behandelnden Middelburger Altars, wo ein ungewöhnlich feines Städtebild entwickelt ist; aber eben auf speziell zeichnerischer Basis. Bemerkenswert ist hier außerdem die mit den Mitteln der rezeptmäßig von Meister zu Meister

[1] A. J. Wauters, La peinture flamande; Paris 1883.

weitergegebenen Routine so reizend durchgeführte Spiegelung im Wasser, die bei aller Kunstfertigkeit nicht von tieferem Studium zeugt.

Wenn nun trotzdem Rogier als Landschafter ein gewisses Ansehen genießt, so kommt das daher, daß ihm eine Menge von Bildern zugeschrieben wurde, die auffallende Landschaften enthalten, aber nicht von ihm herrühren. Unter diesem Mangel leiden nun auch die Ausführungen von Felix Rosen über Rogier als Landschaftsmaler. Er geht fast ausschließlich von Werken aus, die entweder, wie die Florentiner Grablegung, überhaupt nicht von Rogier herrühren, oder die, wie das Frankfurter Johannesaltärchen, nicht eigenhändige Arbeit des Meisters sind. So wertvoll Rosens Kritik der Landschaft bei Eyck und dessen Nachahmern ist, so wenig positiv sind die Ergebnisse seiner Untersuchungen bei Rogier van der Weyden und dessen Schule.

Auch Schubert-Soldern[1] arbeitet noch in der Hauptsache mit einem unkritisch behandelten Bildermaterial; aber er kommt doch vielfach zu guten Resultaten, die bleibenden Wert haben, und er gibt eine ganze Anzahl von feinen Beobachtungen, die eine wirkliche Bereicherung unserer Kenntnis der altniederländischen Malerei bilden; nur sind sie leider immer wieder mit unhaltbaren Behauptungen untermischt. Aber Schubert-Soldern ist doch der erste, der erkennt, daß Rogier van der Weyden nicht nur nicht so bedeutend ist wie Jan van Eyck, sondern daß er in mancher wichtigen Hinsicht eine ältere Kunstart vertritt. Er schreibt S. 64 mit Recht: „Den Landschaften Jan van Eycks gegenüber zeigen diejenigen Rogier van der Weydens eine ganz abweichende Art der Raumgliederung. Die für ersteren so charakteristische Einteilung in horizontale Zonen tritt bei letzterem stark zurück. Er gliedert die Landschaft vielmehr nach der Art der Miniaturen der Augustinushandschrift durch ein System von sich ineinander und übereinander schiebenden diagonalen Geländekulissen, welche durch Deckung und Überschneidung den Eindruck des Vor- und Hintereinanders hervorrufen sollen und den landschaftlichen Raum wie mit einem Netz von sich kreuzenden und durcheinander schlängelnden Linien überziehen ... Die Formengebung im einzelnen erinnert in ihrer Steifheit, in der ausgesprochenen Tendenz zu stilisieren und zu schematisieren noch vielfach an den Stil des ausgehenden 14. Jahrhunderts.“ Was dagegen Schubert-Soldern von der Beeinflussung spricht, die Rogier van der Weyden in seiner späteren Zeit durch Jan van Eyck erfahren haben soll, beruht auf Irrtümern in der Zuschreibung. Es ist auch an sich nicht recht glaublich, daß Rogier, nachdem er einmal seine Art festgelegt hatte, sich dem Einfluß des damals schon gestorbenen Jan van Eyck gebeugt habe.

Zu S. 70. Von den verschiedenen Repliken des linken Flügels sei eine sehr große in der Galerie Rodolphe Kann erwähnt, die von Weale 1905 im Burlington-Magazine als echtes Werk des Rogier van der Weyden publiziert worden ist. Sie soll aus dem zerstörten Kloster Cluny stammen. Dieser ausgezeichneten Provenienz entspricht die Tafel insofern, als sie wirklich sehr gut ausgeführt ist, soweit die Technik in Betracht kommt. Die schöne, gleichmäßige Sicherheit der altniederländischen Schule kommt zu voller Geltung. Aber

[1] F. v. Schubert-Soldern, Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch; Straßburg 1903.

mehr als diese schließlich doch rein äußerlichen Vorzüge hat das Bild nicht. Es ist keine Originalarbeit des Meisters, sondern nur ein solides Schulwerk. An künstlerischer Qualität steht es weit unter der Münchener Tafel. — Auch der rechte Flügel kommt in zahlreichen Wiederholungen und Nachahmungen vor. Die wichtigste ist in der Wiener Galerie Czernin, wo sie dem Jan van Eyck zugeschrieben wird. Das kleine zierliche Bild galt früher als eigenhändiges Werk Rogiers, welche Annahme aber jetzt allgemein aufgegeben zu sein scheint. Hier handelt es sich nicht einmal um Werkstattarbeit. Die Wiener Tafel stammt von einem sehr späten Maler, der sich vielleicht an Rogier inspiriert hat, aber ihm nur in einzelnen Motiven gefolgt ist. Seine Darbringung Christi ist im wesentlichen eine freie Neubearbeitung von Rogiers Bild, die schon manche Elemente von Memlings Stil aufweist.

Zu S. 71. Das Konservative in Rogiers Stil ist wenig berücksichtigt worden. Da die ältere Literatur den Brüsseler Stadtmaler mehr oder weniger stark von den Eycks beeinflußt sein ließ, so gelangte sie dazu, bei Rogier eine Weiterentwickelung der Eyckschen Prinzipien anzunehmen. Die klarste Formulierung dieser nicht aufrechtzuhaltenden Ansicht findet sich bei Schnaase-Eisenmann VIII, S. 195, wo es heißt: „Rogier begründete eine Richtung, die in der Tat im Vergleich mit der der Eycks einen Fortschritt darstellte, einen Fortschritt in realistischer Wahrheit, indem erst so durch das Eingehen auf Leiden und Schmerz dem Leben sein volles Recht wurde, und ein Fortschritt der Schönheit, indem es vor süßlicher Weichheit bewahrte und durch die Einfügung aufgelöster Dissonanzen zu vollen Akkorden gelangte."

Zu S. 71 f. Auch Wörmann a. a. O. II, S. 427 betont nachdrücklich, daß Rogier im Middelburger Altar einen weniger altertümlichen Standpunkt als früher eingenommen hat. Wörmann sagt mit Recht: „Die Durchbildung und Zusammenordnung der Einzelgestalten hat hier gegenüber den früheren Werken an Abrundung gewonnen, was sie an intimer würziger Herbheit verloren hat."

Zu S. 73. Außer den erwähnten Bildnissen werden dem Rogier allerdings ziemlich viele zugeschrieben: so ein recht tüchtiges, aber doch charakterloses Herrenporträt in der Galerie R. Kann. Ferner ein sehr summarisch und flau modelliertes Bildnis Karls des Kühnen in der Berliner Galerie, dessen Stellung am besten nach einem Stich des 17. Jahrhunderts zu beurteilen ist, der offenbar ein echtes Bildnis dieses Fürsten von Rogiers Hand wiedergibt; danach kann das Berliner Stück nicht von dem Brüsseler Stadtmaler herrühren. Ebenfalls in diese Galerie gelangte vor einigen Jahren aus Rußland ein dem Rogier zugeschriebenes Frauenbildnis, das von sehr gefälliger, wenn auch äußerlicher Wirkung ist und fraglos in des Künstlers nächste Nähe gehört. Es ist aber m. E. zu flau in der Technik und zu weich in der Farbe, um dem Rogier selbst anzugehören. Ein weibliches Porträt der Sammlung des Gotischen Hauses in Wörlitz steht dem Künstler ziemlich nahe, weist aber auch keine charakteristischen Züge auf, die die Urheberschaft durch Rogier als gesichert erscheinen ließen; ihm ähnlich, aber weniger gut, ist ein weibliches Bildnis in der Londoner Nationalgalerie. In Brügge war dann endlich ein Herrenporträt im Besitz des Herrn Cardon in Brüssel ausgestellt, das auch für den Meister in Anspruch genommen

wurde, aber im günstigsten Falle eine alte Kopie ist. Wenn Friedländer[1] von diesen Bildnissen das in Wörlitz aufbewahrte als sicher echt gelten läßt, weil es in „der meisterhaft gezogenen reinen großen Linie, der Sparsamkeit der Schatten, der Bildung des vorgeschobenen Mundes und der Augen besonders charakteristisch für den Meister und seiner durchaus würdig sei", so übersieht er, daß die von ihm angeführten Merkmale nicht eigentlich Garantien für die Eigentümlichkeit der Ausführung durch Rogier bieten. Sie sind mit Ausnahme der „großen Linie" typische Bestandteile des Rogierschen Porträtstils, die sich auch bei Nachahmern und Kopisten finden. In der Handschrift des Bildes aber ist nicht nur nichts, was dem Rogier eigentümlich sei, sondern es findet sich vieles, was ihm fremd ist. Die von Friedländer gerühmte große Linie widerspricht der archaischen, Stück um Stück zusammensetzenden Technik des Meisters, die Augen und der Mund sind zu breit und üppig, entbehren der Rogierschen Knappheit; endlich ist das Detail am Gewand und Schmuck ohne die Bestimmtheit Rogiers gearbeitet, und die Hände sind in ihrer kümmerlichen Bildung für ihn überhaupt unmöglich. Am gleichen Ort läßt Friedländer das Bildnis bei Herrn von Kaufmann[2] mit einiger Zurückhaltung für Rogier gelten und ebenso auch — allerdings mit starker Hervorhebung des ungünstigen Erhaltungszustandes — das bei Herrn Cardon.

Zu S. 73f. Die Überlieferung, daß der Berliner Marienaltar ein Geschenk des Papstes Martin V. gewesen sei, ist aus alter Zeit nicht schriftlich gewährleistet. Sie hat sich nur mündlich im Kloster erhalten und scheint sehr unsicher zu sein. Wesentlicher ist die von Antonio Ponz, Viage de España, Madrid 1793, XII, S. 57 aus der Chronik des Klosters Miraflores mitgeteilte Notiz: „Anno 1445 donavit praedictus rex (Don Juan) pretiosissimum et devotum oratorium, tres historias habens: nativitatem scil. Jesu Christi, descensionem ipsius de cruce, et apparitionem ejusdem ad matrem post resurrectionem. Hoc oratorium a magistro Rogel magno et famoso Flandresco fuit depictum." Die Notiz ist freilich nicht ganz zwingend, weil wir nicht wissen, wie sie in ihrer ursprünglichen Fassung gelautet hat und ob in dieser schon Rogiers Name genannt war. Aber sie würde größeren Wert haben — obschon keinen unbedingten —, wenn wir mit Sicherheit wüßten, daß der aus Spanien nach England und von da über die Sammlung des Königs von Holland in die Berliner Galerie gelangte Marienaltar wirklich mit dem von der Klosterchronik erwähnten Oratorium identisch ist. Wir wissen aus mehreren Beispielen, daß die nach Spanien verschlagenen altniederländischen Bilder schon in ganz alter Zeit raffiniert kopiert wurden, und so ist sehr stark mit der Möglichkeit zu rechnen, daß entweder das Oratorium selbst schon eine Kopie nach einem verschollenen Werke Rogiers war oder daß das Berliner Bild eine Kopie ist. In der Tat hat sich das Original — leider nicht mehr vollständig — vor einiger Zeit im Besitz der Kathedrale von Granada gefunden.

[1] M. Friedländer, Meisterwerke der niederländischen Malerei auf der Ausstellung zu Brügge 1902, München 1903; Repertorium XXVI, S. 66, 147; Von Eyck bis Breughel, Berlin 1916.
[2] Jetzt im Kunsthandel.

Zu S. 74. Die neuere Literatur bis zu Wörmann ließ bis zur Auffindung des Originals widerspruchslos den Berliner Marienaltar im Werke Rogiers, obwohl man mündlich manche Zweifel hören konnte. Darum möchte Verfasser hier erwähnen, daß unabhängig schon Dr. Kern[1] bei seinen perspektivischen Studien über die altniederländische Malerei zu dem Resultat gekommen ist: der Marienaltar stellt eine viel spätere Stufe der Raumanschauung dar, als sie selbst im Middelburger Altar vertreten ist.

Zu S. 74. Über die sieben Sakramente siehe Becker, Schriftquellen usw. S. 44f.

Zu S. 77. Friedländer, der früher die Münchener Lukasmadonna für ein echtes Werk von Rogiers Hand erklärt hat, teilte dem Verfasser mündlich mit, daß er sie nunmehr auch nicht für eine Originalarbeit halte. Wie angesehen die Komposition gewesen ist, geht übrigens auch aus dem Umstande hervor, daß sie in einem altflandrischen Gobelin der Teppichsammlung des Louvre wiederkehrt. — Die Lukasmadonna wurde gern mit einer Notiz in Dürers niederländischer Reise in Verbindung gebracht, der in Brüssel in der Kapelle der Maler ein Bild von Rogier gesehen hat. Aber wir sind durch nichts zu der Annahme berechtigt, daß das von Dürer nur im allgemeinen erwähnte Bild gerade mit dem Münchener Exemplar identisch sei, und daß er sich überhaupt auf diese Komposition bezieht.

Der Ausblick der Lukasmadonna hat viel Verwandtschaft mit der berühmten Landschaft der Rolinmadonna. So hat man bis in die neueste Zeit (s. auch Schubert-Soldern a. a. O. S. 64) Rogier in dieser einen Beziehung wenigstens von Jan van Eyck abhängig sein lassen. Abgesehen davon, daß wir nicht genug Material besitzen, um direkt beweisen zu können, daß der Urheber der Lukasmadonna wirklich aus keinem anderen Bilde als aus der Rolinmadonna die Anregung für seine Landschaft gewinnen konnte, verhalten sich auch die zwei Werke so zueinander, daß die Lukasmadonna in der Einheitlichkeit der landschaftlichen Perspektive dem Eyckschen Bilde weit überlegen ist. Sie stellt, obgleich viel weniger gut gearbeitet, doch einen wesentlichen Fortschritt dar. Darum dürfte man weniger von Abhängigkeit sprechen, als davon, daß eben in ihr etwas Neues und im Prinzip Besseres geleistet wurde. — Das Motiv der beiden Zuschauer, die sich in den Anblick der Landschaft versenken, läuft übrigens durch die ganze altniederländische Malerei bis Hieronymus Bosch, und es scheint, obgleich wir es nur aus verhältnismäßig wenig Fällen kennen, doch so gar selten nicht gewesen zu sein; schon aus diesem Grunde ist es wenig wahrscheinlich, daß der Urheber der Lukasmadonna sich nur von der Rolinmadonna habe anregen lassen. — Den Fortschritt in der Perspektive konstatiert auch Rosen a. a. O. S. 119f., und Schubert-Soldern spricht a. a. O. S. 66 wenigstens davon, daß in der Luftbehandlung der Fernsicht die Lukasmadonna geradezu bahnbrechend gewirkt habe.

Zu S. 79f. Die Wiener Kreuzigung gilt noch allgemein als das eigentliche Original. Eine berühmte, stark veränderte und geringwertige Replik in der Dresdener Galerie wird bereits seit Jahren vom dortigen Katalog als fremde Arbeit geführt. Im Kunsthandel — bei Herrn Julius Leitner in München — hat sich vor einigen Jahren eine auffallend treue, nur wenig veränderte Replik des Wiener Bildes befunden, die von allen diesem am näch-

[1] J. Kern, Die Grundzüge der Linearperspektive in der Kunst der Gebrüder van Eyck; Leipzig 1904.

sten kommt. – Die Wiener Kreuzigung ist ein Hauptstützpunkt für Firmenich-Richartz gewesen, als er in einem Aufsatz der Zeitschrift für bildende Kunst den Nachweis zu bringen suchte, daß Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle ein und derselbe Künstler seien. Dieser Versuch zeigt besser als alles andere, wie unrichtig die Wiener Kreuzigung bis jetzt eingeschätzt wurde. Sie ist ein so weiträumig angelegtes Werk, daß sie für den noch zu behandelnden rein archaischen Meister von Flémalle nie in Betracht kommen kann, und zwar aus einem Grunde, der auch die Urheberschaft durch den ebenfalls so sehr altertümlichen Rogier van der Weyden ausschließt: der Stil aller der Anfangszeit angehörigen Meister hat immer das Figürliche als Hauptmotiv genommen und die Bildtafel niemals – auch beim Genter Altar nicht – mit so weiten luftigen Flächen bedeckt, wie das bei der Wiener Kreuzigung der Fall ist.

Zu S. 80. Solche Madonnen befinden sich in der Brüsseler und in der Berliner Galerie. Auf der Brügger Ausstellung waren mehrere, von denen eine in Friedländers Ausstellungswerk auf Tafel 13 reproduziert ist. Sie befand sich im Besitz von Herrn Matthys in Brüssel, und Friedländer scheint sie für ein echtes Werk des Meisters zu halten. Er leitet sie von der Münchener Lukasmadonna ab. In der Tat hat sie mit dieser nur sehr wenig zu tun; vor allem gehört das Kind ganz ausgesprochen in den Kreis des Dirk Bouts. Der Habitus des Bildes weist überhaupt mehr auf einen Künstler hin, der zwischen Dirk Bouts und Memling stand.

Zu S. 82. Den Meister des Johannesaltärchens hatte der Verfasser schon in seinen Vorträgen an der Münchener Universität aufgestellt. Seitdem hat ihn auch Friedländer in der Besprechung der Brügger Ausstellung auf ähnliche Weise behandelt, indem er von der Northbrookmadonna ausging, an diese die sogenannte Madonna Vendramin in Wien anschloß, sowie die Verkündigung von Antwerpen. Da Friedländer noch immer, wie das ja allgemein geschieht, zu der Wiener Madonna die dortige kleine Katharina zieht, so hat er noch weiter an das Werk des unbedeutenden, aber doch interessanten Meisters die Heimsuchungen von Lützschena und die von Turin angeschlossen. Diese drei zuletzt genannten Bilder fallen aber aus der Gruppe heraus. Nachdem der Hauptteil des vorliegenden Buches fertiggestellt war, lernte der Verfasser noch eine kleine Verkündigung kennen, die aus dem Münchener Kunsthandel 1905 in den Besitz des Herrn von Hoschek in Prag übergegangen ist und die der Antwerpener Verkündigung sehr nahe steht. Sie wurde in Berlin für eine Fälschung erklärt, aber bei näherer Untersuchung stellte sich die Echtheit heraus.

Zu S. 84. Der Meister von Flémalle, der durch Hymans und Bode in die kunstgeschichtliche Literatur eingeführt worden ist, wurde von Hugo von Tschudi in einer ausführlichen Studie des Jahrbuchs der Preußischen Kunstsammlungen (Band XIX) behandelt. Tschudi hat hier mit vieler Umsicht das ganze bis dahin bekannte Material zusammengestellt und, soweit es damals möglich war, auch kritisch behandelt. Neue Werke sind seitdem nicht aufgetaucht, die dem Meister unzweifelhaft gegeben werden könnten, aber doch mehrere, die in seine Nähe gehören und es sicher machen, daß wir es bei ihm in der von Tschudi aufgestellten Fassung bereits auch wieder mit einem Sammelnamen zu tun haben. So wie

der Meister von Flémalle aus dem Werke Rogiers van der Weyden auszulösen war, so muß wieder er selbst aus der Gruppe herausgestellt werden, die um ihn geschlossen wurde. Es fallen dabei zunächst einmal die kleinfigurigen Stücke, die mit Ausnahme des Bildes von Dijon ja von jeher nicht allgemein als sichere Arbeiten des Meisters genommen wurden. Wenn Verfasser nun dem Meister eine sehr kleine Anzahl von Werken läßt, so haben diese doch alle den Vorzug, daß sie gewissermaßen außer Diskussion stehen und ein ganz reines Bild ergeben. Sie sind auch alle schon von Hymans und Tschudi zusammengefaßt worden und bilden ein eigenartiges Ganzes, das sich in eine entwickelungsgeschichtliche Studie über die altniederländische Malerei zwanglos und ohne jede Konstruktion einreihen läßt, während Schwierigkeiten über Schwierigkeiten entstehen, die nur mit Sorglosigkeit oder Gewalt zu lösen sind, sobald man die anderen Bilder auch noch dem Meister zuteilt. Das hat sich schon bei Tschudis sehr unorganisch wirkender Studie gezeigt, bei der alle Versuche, die heterogenen Massen unter einen einheitlichen Gesichtspunkt zusammenzufassen, gescheitert sind. Trotzdem läßt sich der Kern von Tschudis Aufsatz noch immer halten. Dagegen hatte Firmenich-Richartz wenig Glück, als er in einem Aufsatz der Zeitschrift für bildende Kunst, 1898, S. 1 ff. und S. 129 ff. sich bemühte, den Meister von Flémalle wieder mit Rogier van der Weyden zu identifizieren, wobei er sich allerdings auf die Zustimmung von Scheibler berufen durfte. Ebensowenig Dauer hatte Bouchots Behauptung, daß der Meister von Flémalle der französischen Schule angehöre. Bouchot ist von einer recht belanglosen Ähnlichkeit zwischen manchen Details in der Madonna Somzée mit Motiven aus dem Gebetbuch des Herzogs von Berry in Chantilly ausgegangen und hat dann noch weitere Bilder der französischen, speziell der burgundischen Schule beigezogen, die auch in manchen Dingen an die Art vom Meister von Flémalle erinnern; aber schon während der Ausstellung der Primitifs français in Paris (1904) hat Bouchot wenig Anklang gefunden. Niedergelegt hat er seine Anschauungen in den zahlreichen Publikationen, die er über die von ihm so verdienstvoll arrangierte Ausstellung gemacht hat. — Bei Rogier van der Weyden wurde bereits davon gesprochen, daß Hasse[1] in dem angeblichen Rogier von Brügge des Karel van Mander den Meister von Flémalle erkennen möchte.

Zu S. 86. Colin de Coter ist ein offenkundiger Nachahmer des Meisters von Flémalle gewesen; daß er aber ein Schüler und direkter Nachfolger von ihm war, das können wir nur vermuten, nicht beweisen. Seine Technik ist viel weicher, und seine Formen sind viel ausdrucksloser und weniger scharf. Der Umstand, daß er in der Inschrift seines im Louvre bewahrten Bildes Brüssel als seinen Wohnort — oder seine Heimat? — angibt, ist ein wertvolles Moment auch für die Lokalisierung der Kunst seines Vorbildes, des Meisters von Flémalle, der durch seinen Zusammenhang mit Rogier van der Weyden ja ohnehin zur Brabanter Schule und wohl zu der von Brüssel zu rechnen ist.

Zu S. 86. Für die altertümlich weihevolle Stimmung ist besonders ein Zug bezeichnend, der, vielleicht einmal von ikonographischen Studien beleuchtet, uns Aufschluß über

[1] C. Hasse, Roger van Brugge, der Meister von Flémalle; Straßburg 1904.

die Herkunft vom Stile des Meisters von Flémalle gibt. Auf der Mitteltafel des Méroder Altars schwebt auf goldenen Strahlen jenes kleine Figürchen herab, das so oft auf den hochmittelalterlichen Darstellungen der Verkündigung vorkommt und wohl in mehrfacher Beziehung als das Wort Gottes aufzufassen ist. Verfasser glaubt, daß dieses Motiv noch eine Erinnerung an deutsche Kunstwerke ist; jedenfalls kann er ihm in der altniederländischen Malerei keine Parallele gegenüberstellen.

Zu S. 87. Wenn auch in der Tafelmalerei der Altniederländer solche kubische Vertiefung des Raumes fehlt, wie sie beim Meister von Flémalle üblich ist, so läßt sich doch in den illuminierten Handschriften, besonders der Brügger Schule, eine ähnliche Raumbehandlung nicht selten konstatieren. Es erhebt sich hier die Frage, warum die Tafelmaler diese den Miniatoren geläufige Raumbehandlung, die ihnen doch bekannt sein mußte, nicht mitmachten. Verfasser glaubt, daß das mit der Verschiedenheit der Farbentechnik zusammenhängt. Das altniederländische Kolorit der frühen Meister war entschieden nicht flüssig und geschmeidig genug, um die Figuren zu gleicher Zeit so reich in der farbigen Erscheinung zu geben, wie es Eyck, Rogier und Dirk Bouts wünschten, und sie auch weich verschwimmend in den Raum zu stellen. So verzichteten sie mehr oder weniger notgedrungen und bewußt auf die Lösung des Raumproblems. Ihnen kann nun der Meister von Flémalle entgegengesetzt werden als einer der Altniederländer, der sich in dieser Beziehung an die Miniatoren anschloß.

Zu S. 88. Tschudi schreibt Jahrb. XIX, S. 89: „Das Knäblein zeigt die Magerkeit und eckigen Gliedmaßen der Eyckschen Kinder.“ Diese Beobachtung ist nur im ganz allgemeinen Sinne des Schulzusammenhangs zwischen den beiden Meistern richtig. Im besonderen aber sind die Kinder der Madonna des Jan van Eyck viel besser bei Fleisch und sind auch feiner und leichter in der Bewegung. Der Vergleich mit den Kindern bei Rogier van der Weyden liegt viel näher; doch gegenüber diesen ist das der Madonna Somzée viel natürlicher in der Bewegung. Man muß es wohl als eine Erscheinung für sich auffassen. — Wichtig ist der Ausblick auf die Stadt, dem ein direktes Gegenstück aus der altniederländischen Schule nicht gegenübergestellt werden kann. Die Altniederländer betonten bei solchen Ausblicken das landschaftliche Moment der Umgebung der Städte; aber so wie hier die Mauer und Tore der Stadt bis unmittelbar an das Fenster gehen zu lassen und das recht eigentlich genremäßig geschilderte Leben der Menschen zu geben, wie das auf dem Stadtbild der Madonna Somzée der Fall ist, das hat sein Gegenstück nur in der oberrheinischen Schule, und zwar vor allem bei dem Straßburger Bilde des Konrad Witz.

Zu S. 88f. Wenn Tschudi a. a. O. S. 21 sagt, daß Eycks Bildnis des Jodocus Vydt auf dem Genter Altarwerk das unverkennbare Vorbild für das Porträt des Heinrich von Werl gewesen sei, so stellt er eine Behauptung auf, die freilich nicht widerlegt, aber auch nicht bewiesen werden kann. Verfasser sieht nichts an der Stifterfigur, was die Abhängigkeit von Jan van Eyck beweisen oder auch nur wahrscheinlich machen könnte. Es sind wohl schwache Ähnlichkeiten im Arrangement vorhanden; aber diese erklären sich zur

Genüge aus dem Umstande, daß die beiden Bilder ziemlich gleichzeitig entstanden sind. Ebenso geht Tschudi zu weit, wenn er a. a. O. S. 22 sagt, „daß den Hohlspiegel auf dem Stifterflügel nur jemand gemalt haben kann, dem das gleiche Spiegelkunststück auf dem vier Jahre zuvor gemalten Verlobungsbild des Arnolfini von Jan van Eyck noch in frischer Erinnerung stand." Solche virtuosen Reflexkunststücke gehörten vielmehr zum eisernen Bestand der altniederländischen Malerei, und aus ihnen kann man darum, solange nicht noch weitere Momente zur Unterstützung kommen, keinen Schluß auf Zusammengehörigkeit zweier Meister ziehen. Im gegebenen Falle sind aber solche Momente nicht vorhanden.

Zu S. 90. Die Dreifaltigkeit ist in der nicht seltenen Weise aufgefaßt, daß der stehende Gottvater den zusammensinkenden Leichnam Christi in beiden Armen hält, während auf Christi Schultern die heilige Taube sitzt. Tschudi schreibt darüber, daß Christus noch nicht tot sei, und zieht a. a. O. S. 16 den folgenden Schluß: „In der Erfindung zeugt die Darstellung von glücklichster Inspiration. Wie dem Leichnam (sic!) des Gekreuzigten, der unter dem Erdenweh zusammenbricht und noch einmal mit einer zuckenden Reflexbewegung nach der Stelle deutet, die den Todesstoß empfing, der unberührte Gleichmut des himmlischen Vaters entgegengestellt ist, das bringt ein dramatisches Element von großer Kraft in die Trockenheit des dogmatischen Vorwurfes." Diese Auslegung widerspricht nicht nur dem Charakter der spätmittelalterlichen Kunst, sondern auch dem tatsächlichen Befunde. Der Christus der Frankfurter Tafel ist tot; seine Augen sind freilich nicht hermetisch geschlossen, aber es sind die Augen eines Gestorbenen, und auch die Bewegung der Hand ist nicht mehr die eines noch Lebenden. Sie hat lediglich hinweisende Kraft, um den Beschauer auf die Wunde an der Brust aufmerksam zu machen, und es kann keine Rede davon sein, daß „die linke Hand so energisch nach der Sterbewunde greife, daß ihre Ränder auseinanderklaffen". Damit fällt auch die Möglichkeit eines dramatischen Gegensatzes zwischen Gottvater und Christus, die ja ohnehin für jene Zeit nicht denkbar wäre, ganz abgesehen davon, daß es keinen rechten Sinn hätte, den Gottvater dem letzten Ringen seines Sohnes mit Gleichmut zusehen zu lassen. — Auf der Rückseite der Madonna findet sich eine Grisaille der Mater dolorosa. Tschudi hält diese Figur wohl wegen ihrer sehr geringen Qualität für eine spätere Zutat. In der Tat ist die Grisaille sehr späten Datums und ist kaum vor dem 17. Jahrhundert entstanden. Aber trotzdem glaubt Verfasser noch Reminiszenzen an den Stil des Flémallers in ihr zu erkennen, und er rechnet mit der Möglichkeit, daß der Altar gelegentlich eines Umbaues zerlegt wurde, und daß eine in dem umgebauten Altar nicht mehr unterzubringende Madonna, die ursprünglich zum Ganzen gehört haben mag, noch in der verblaßten Kopie verwertet wurde.

Zu S. 93. Der Umstand, daß die Raumbehandlung des Meisters von Flémalle gewisse Parallelen in der Brügger Buchmalerei hat, spricht nicht dagegen, daß seine Bilder als Ganzes doch nicht im Miniaturenstil gehalten sind.

Zu S. 94. Auch Tschudi, der im übrigen die Berliner Kreuzigung für ein charakteristisches Werk des Meisters von Flémalle hält, fühlt, daß wenigstens die Landschaft

nicht mehr zu dem frühen Stile des Künstlers paßt. Er sucht sie aus dem Gemälde auszuscheiden, indem er sie für eine spätere Zutat erklärt. Verfasser glaubt jedoch, daß sie von dem Maler herrührt, der die Figuren gemacht hat. Wenn er nun auch wie Tschudi die Landschaft für eine nicht mehr in die Zeit des Meisters von Flémalle fallende Arbeit hält, so glaubt er doch nicht, daß sie „schon in das volle 16. Jahrhundert hinüberdeutet".

Zu S. 96. Tschudi behandelt a. a. O. S. 101 ff. die Bildnisse eines Herrn à la Truye und seiner Gemahlin in der Brüsseler Galerie als in den Kreis des Meisters von Flémalle gehörig, ohne sie ihm selbst gerade zuzuweisen. In der Tat hat Tschudi recht, wenn er auf die gar zu geringe Qualität Nachdruck legt. Die Bildnisse rühren gewiß nicht vom Meister von Flémalle her; selbst ob sie seiner Schule angehören, scheint sehr unsicher zu sein.

Zu S. 98. Mit Dirk Bouts hat sich die Kunstgeschichte unverhältnismäßig wenig beschäftigt, obwohl sein Name zu den häufigst genannten der altniederländischen Malerei gehört. Er wird stets mit großer, aber selten mit herzlicher Bewunderung erwähnt, und meistens werden Einschränkungen gemacht, die einer Art von Tadel gleichen. Verfasser glaubt, daß diese Mängel an unbefangener Würdigung des großen Meisters daher kommen, daß man ihn nicht richtig in die geschichtliche Entwicklung der Malerschule seines Volkes eingereiht hat. Man ließ ihn bis auf die neueste Zeit von Rogier van der Weyden abhängig sein, während er doch zugleich neben diesem und Jan van Eyck als einer der ältesten Meister des neuen Stils steht. Was an seiner Kunst hölzern und befangen ist, darf nicht seinem in der Tat sehr feinen und beweglichen Temperament zur Last gelegt werden, sondern kommt auf Rechnung des hocharchaischen Stils, den er bei seinem langen Leben bis zu jener Zeit noch vertreten hat, wo die altniederländische Schule schon am Ende ihrer selbständigen Entwicklung angelangt war. — In den letzten Jahren erst ist, seit Scheibler und Friedländer in allerdings sehr vagen und allgemeinen Umrissen den Kreis seines Stils umgrenzt haben, mit mehr Glück auf die eigenartige Bedeutung des Künstlers eingegangen worden. Paul Heiland hat in einer Straßburger Doktordissertation vom Jahre 1904 einen stilkritischen Versuch zur Bestimmung des Charakters von Dirk Bouts gemacht und die Hauptwerke seiner Schule festgestellt. Trotz mancher Irrtümer und trotzdem Heiland zu wenig Tatsächliches beibringt, hat seine Arbeit doch ein großes Verdienst: sie gibt den besten Katalog der Werke des Dirk Bouts, den die kunstgeschichtliche Literatur bis jetzt gebracht hat. Wenn sich Heiland auch in Einzelfällen noch über Eigenhändigkeit und Selbständigkeit täuscht, so zeichnet er im ganzen doch ein wesentlich klareres Bild von Dirk Bouts, als es in den kunstgeschichtlichen Handbüchern und in den Besprechungen der Brügger Ausstellung gegeben wurde. Er legt auch — unabhängig von den Veröffentlichungen des Verfassers, die freilich schon vorher gedruckt waren — das „Werk" des Meisters in die Teile auseinander, die ihm, und in jene, die seinen Schülern zugehören. So wird die Liste der nach Heiland dem Dirk Bouts persönlich zuzuschreibenden Gemälde viel kleiner, als sie bis dahin gewesen war; aber der Charakter des Meisters tritt uns nun in seinen wahren Linien entgegen und in der Hauptsache wohl so, wie er, solange nicht neue Funde gemacht werden, sich auch ferner dar-

stellen wird. In einer zweiten Straßburger Dissertation, die dem Quinten Massys gewidmet ist, hat dann Walter Cohen die Bedeutung hervorgehoben, die Dirk Bouts für die Löwener Malerschule auch dann noch gehabt hat, als er bereits gestorben war. Auch dieser Versuch ist, obschon Cohen die Gemälde des Quinten Massys nicht mit genügender Kritik behandelt hat, doch, soweit die Charakterisierung der geschichtlichen Stellung des Dirk Bouts in Betracht kommt, eine wesentliche Bereicherung der Erkenntnis der altniederländischen Kunstgeschichte. Im übrigen sind wir mit Ausnahme von sehr wenigen Punkten in bezug auf die Geschichte des Lebens von Dirk Bouts noch immer auf die Forschung der älteren belgischen Historiker angewiesen, wie sie in den Handbüchern verzeichnet ist.

Zu S. 99. Der Anonimo Morelliano schreibt, daß er in Venedig bei Giovanni Rami ein Selbstbildnis Rogiers van der Weyden mit der Jahreszahl 1462 gesehen habe. Man glaubt, daß das Londoner Bild mit diesem Stück identisch ist, obwohl man heute nicht mehr bezweifelt, daß es sich in ihm um eine Arbeit des Dirk Bouts handelt.

Zu S. 100. Über die Geschichte des Abendmahlsaltars siehe Van Even, Le contrat pour l'exécution du triptyche de Th. Bouts. Bulletins de l'Académie Royale de Belgique, Bruxelles 1889, S. 474.

Zu S. 101. Über das Verhältnis des Abendmahlsaltars zur Mysterienbühne siehe E. Mâle in der Gazette des Beaux-Arts, 1904, XXXI, S. 290, ferner aber auch Heiland a. a. O. S. 10f., wo die Komposition zergliedert wird. — Im Diözesanmuseum von Brügge befindet sich eine geringwertige Wiederholung des Mittelstückes und zweier Szenen von den Seitenflügeln.

Zu S. 103. Heiland schreibt a. a. O. S. 22, daß die Mannalese schlecht erhalten und übel restauriert sei; er nimmt dabei an, daß der Restaurator sich bei seiner Arbeit die daneben hängende Perle von Brabant zum Muster genommen habe. Die Sachlage ist jedoch anders. Zunächst ist es allerdings wahr, daß der gesamte Sakramentsaltar, im Mittelstück und in den Flügeln, nicht sehr gut erhalten ist. Aber er läßt noch durchaus den ursprünglichen Charakter gut erkennen. Vor allem kann bei der Mannalese keine Rede davon sein, daß sie auf Kolorit und Ton der heute ihr zur Seite gehängten Perle von Brabant gestimmt sei. Sie ist ja von dieser so sehr verschieden, daß sich gerade aus dem Vergleich der Farbenbehandlung in den beiden Bildern der zwingende Beweis führen läßt, daß die Mannalese die wesentlich ältere und wertvollere Arbeit ist. Heiland wurde zu seiner Behauptung wohl durch den Umstand geführt, daß die zwei Tafeln sich heute unmittelbar nebeneinander befinden. Das ist aber noch gar nicht so lange der Fall, und zwar sind sie erst nebeneinander gehängt worden, nachdem schon sehr viele Zeit seit der letzten Ausbesserung verstrichen war. Die Mannalese ist seit mehr als dreißig Jahren nicht mehr restauriert worden, und als das zum letztenmal geschah, da trug die Perle von Brabant noch den Namen Memling. Also kann von einer mehr oder weniger absichtlichen Angleichung der Farbenhaltung der Mannalese an die der Perle von Brabant nicht gut gesprochen werden.

Zu S. 104. Die Landschaft hat bei Dirk Bouts eine ganz andere Bedeutung als bei Rogier van der Weyden und selbst bei Jan van Eyck. Sie bestimmt den malerischen Charakter des Bildes und spricht im Raum bedeutend mehr mit, als das auf den rein flämischen Bildern der Fall ist. Es mag vielleicht schwer sein, gerade in Holland eine Gegend zu finden, die den hügeligen Landschaften des Dirk Bouts entspricht, und so hat besonders F. Rosen versucht, in dieser Hinsicht ebenfalls das hügelige Terrain des Maastales zur Erklärung heranzuziehen, wie das bei Jan van Eyck ja wohl geschehen muß; aber für Bouts wird man doch zunächst mit der Tatsache rechnen müssen, daß auch jene Holländer, die in ihrer Heimat geblieben sind, wie Ouwater und Geertgen, die dünenartig geschwungene Landschaft lieben, die Bouts hat. Diese gehört durchaus der holländischen Malerei an. — Was Felix Rosen a. a. O. S. 128 ff. über Dirk Bouts als Landschafter sagt, ist leider hier nicht zu verwerten, weil Rosen seine Ansicht hauptsächlich nach der in München dem Dirk Bouts zugeschriebenen Perle von Brabant gebildet hat; dieses Gemälde aber ist von einem flämischen Nachfolger des Meisters, der den Stil der holländischen und flämischen Schule gemischt hat. — Wertvoller sind die Ausführungen, die Schubert-Soldern a. a. O. S. 68 ff. macht, wo auch, leider nicht mit genug Nachdruck, die Unabhängigkeit des Dirk Bouts von Rogier van der Weyden betont wird. Schubert-Soldern faßt zwar auch die Beziehungen des Dirk Bouts zur Umgebung von Brüssel und Löwen zu eng auf, aber er erkennt doch die große Bedeutung des Meisters für die Landschafterei ganz klar. Er schreibt S. 69: „Seiner Begabung für die Landschaftsmalerei entsprechend, räumt Dirk Bouts der Figur in seinen Kompositionen keine so ausschließlich beherrschende Stellung ein wie Jan van Eyck und Rogier van der Weyden. Was letzterer in bezug auf das Verhältnis der Figur zum Binnenraum erreicht hat, das dehnt er auch auf ihr Verhältnis zur Landschaft aus. Die Figur steht nicht mehr außerhalb des räumlichen Verbandes, nicht mehr vor dem Raum, sondern im Raum, in der Landschaft, und bildet mit ihr ein Ganzes. Dirk Bouts erreicht diese Wirkung zunächst dadurch, daß er die Figur etwas in den Raum zurückschiebt und den äußersten Vordergrund mit einigen, wenn auch unbedeutenden Motiven ausfüllt."

Zu S. 105. Der Erhaltungszustand des Erasmusaltars ist sehr ungünstig. Heiland spricht a. a. O. S. 45 ff. eingehend, wenn auch etwas zu scharf, darüber. Der Löwener Archivar van Even hat vor Jahren dem Verfasser erzählt, in welch schrecklichem Zustand die Tafeln des Dirk Bouts auf den Speichern der Peterskirche aufgefunden wurden; die Farbe soll in Fetzen herabgehangen haben. Unter solchen Umständen läßt es sich begreifen, daß die Arbeit des Restaurators deutlich sichtbar wird; aber trotzdem muß lebhaft betont werden, daß die Bilder so außerordentlich solid ausgeführt waren, daß sie bei allem Mißgeschick doch die Handschrift des Meisters in allen Hauptstücken klar erkennen lassen und noch immer einen reinen künstlerischen Genuß gewähren.

Zu S. 109 f. Heiland spricht a. a. O. S. 33 f. über die nach seiner Auffassung mangelhafte Charakteristik in den Löwener Gerechtigkeitsbildern, sucht sie aus der mehr lyrisch gestimmten Eigenart von des Künstlers Temperament zu erklären und benutzt dann

diesen Unterschied, um Bouts in Abhängigkeit von Rogier van der Weyden zu bringen. Verfasser kann diesen Ausführungen nirgendswo zustimmen; vor allem sieht er den von Heiland aufgestellten Zusammenhang zwischen der Hinrichtung des Grafen und dem Berliner Johannesaltar des Rogier van der Weyden nicht.

Zu S. 110. Den Passionsaltar von Granada bringt Heiland, wie auch schon die ältere Forschung, in engen Zusammenhang mit zwei bei Ouwater zu beprechenden Tafeln der Münchener Pinakothek und des Germanischen Museums — Judaskuß und Auferstehung Christi. — Ähnlichkeiten sind vorhanden, aber sie beweisen nichts, weil diese Themen damals ikonographisch so festgelegt waren, daß die einzelnen Meister verhältnismäßig wenig Bewegungsfreiheit hatten. Heiland sucht den Granadiner Altar in Verbindung mit der Schule des Pleydenwurff und des Wolgemut zu bringen. Das sind aber Vermutungen, für die sich zurzeit gar kein sicherer Beweis erbringen läßt und die nach der ganzen Entwicklungsgeschichte der oberdeutschen Malerei recht wenig Wahrscheinlichkeit für sich haben. — In Valencia befindet sich im Kolleg des Patriarchen eine verkleinerte Kopie des Granadiner Altars. Der Verfasser hat nur das Bild in Granada gesehen und kann die Replik von Valencia nur nach einer ihm gütigst von Herrn Dr. Heiland zur Verfügung gestellten Photographie beurteilen. Danach hält er sie, wie schon Justi getan hat, für eine Kopie von fremder Hand. Tschudi dagegen teilte dem Verfasser mündlich mit, daß er sie für eine eigenhändige Wiederholung durch Dirk Bouts selbst hält, was allerdings nicht recht glaublich ist.

Zu S. 117. Die Beweinung Christi im Louvre wurde früher dem Rogier van der Weyden zugeschrieben, bis man den Charakter des Bouts in ihr erkannte. Sie ist unter den verschiedenen Wiederholungen des leider unbekannten Originales die beste und schönste; aber auch sie ist trocken in der Zeichnung und sehr matt in der Farbe. Eine andere, aber zugleich schwächere Wiederholung besitzt das Städelsche Institut, wo sie als echte Arbeit geführt wird. Professor Weizsäcker teilte aber dem Verfasser mit, daß er sie nun auch nicht mehr für ein eigenhändiges Werk des Meisters hält. Eine ganz geringe Replik befindet sich im Kölner Wallraf-Richartz-Museum. In der Figur der knienden Magdalena hat die Albertina eine Zeichnung, die von Stiaßny als echte Vorstudie von des Künstlers eigener Hand publiziert wurde. Es kann sich aber bei der ganz geistlosen Strichführung nur um eine fremde Studie nach dem fertigen Gemälde handeln, was schon dadurch wahrscheinlich wird, daß die Zeichnung die Gewänder der Heiligen genau an derselben Stelle und in derselben Weise abschneiden läßt, wie sie im Bilde durch den Rahmen abgeschnitten werden. — Die Kreuzigung der ehemaligen Sammlung Lippmann wurde auf der Brügger Ausstellung ziemlich allgemein für eine Originalarbeit des Meisters genommen. Auch Friedländer bespricht sie als solche in dem großen Ausstellungswerk und in seiner Abhandlung über die Brügger Ausstellung; allerdings findet er, daß das Bild in der Figur des Christus nicht auf der Höhe des Meisters steht. In der Tat kann sich gerade diese wichtige Gestalt nicht mit den prachtvollen Körpern des Erasmus und der Granadiner Kreuzigung messen. Die Arbeit der jetzt in die Berliner Galerie

gelangten Kreuzigung ist sehr hübsch. aber ganz hohl. Auffallend ist die lieblose Behandlung der Landschaft und die Vernachlässigung der Hände, die bei Bouts so sehr beredt und außerdem im räumlichen Sinn so rund behandelt zu sein pflegen. Die Originalkomposition muß von ganz wundervoll wirkender Geschlossenheit gewesen sein, was sich in den Kopien allerdings nur noch durch das bei ihnen störend wirkende, sehr kleine Maß der Maria und des heiligen Johannes ausspricht. Der Künstler hatte sie gegen seine sonstige Gewohnheit wohl deshalb so klein gebildet, damit sie sich leicht und bequem unter die Querbalken des Kreuzes einordnen. Dieser feine Zug, der sich auffallend von der Art der Kreuzigungen im Kreise Rogiers van der Weyden unterscheidet, gehörte offenbar dem Original an; denn er findet sich auf den sehr zahlreichen Kopien übereinstimmend wieder. — Bemerkenswert ist die für einen Mann wie Bouts gröblich vernachlässigte Inschrift am Kreuze.

Zu S. 117 f. Die Lukasmadonna bei Lord Penrhyn hat ein technisch recht interessantes Detail. In der Seitenkammer steht ein angefangenes Madonnenbild auf der Staffelei. Zu diesem ist die Vorzeichnung bereits fertig, aber von Farben findet sich nur das Blau, und zwar derart, daß alle Partien, die blau werden sollen, bereits gemalt sind, während sonst nur die Zeichnung zu sehen ist. Das ist um so interessanter, als die einzelnen blauen Teile unter sich gar nicht zusammenhängen. Man sieht, daß jene Zeit, die auf Nuance und Ton noch wenig Wert legte, beim Farbenauftrag etwas mechanisch und äußerlich zu Werke ging.

Zu S. 118. Wenn schon die Lukasmadonna bei Lord Penrhyn in der Perspektive zu weit vorgeschritten ist, um als Jugendwerk des hocharchaischen Dirk Bouts gelten zu können, so ist es die Münchener Verkündigung noch viel mehr. Hier ist das Gesetz vom Fluchtpunkt sehr konsequent eingehalten, wie Professor Doehlemann dem Verfasser nachträglich mitteilte, so daß das Bild jedenfalls in sehr späte Zeit fällt und von Dirk Bouts, dessen Altersstil in seiner primitiven Befangenheit wir genau kennen, nicht herrühren kann.

Zu S. 120. Die Perle von Brabant befindet sich in der Münchener Pinakothek. Obwohl die folgende Bemerkung aus dem Rahmen dieses Buches herausfällt, möchte der Verfasser hier doch anfügen, daß die Würzburger Universitätsgalerie eine kleine Landschaft aus der frühesten Zeit von Carl Rottmann besitzt; diese entstand, als Rottmann noch in Stuttgart war, wo damals die Galerie der Brüder Boisserée ausgestellt war, und ist den Flügeln der Perle von Brabant treu nachgebildet. Für die Beurteilung von Rottmanns späterem Kolorit ist es wichtig zu sehen, daß er schon in ganz jungen Jahren sich unter all den Bildern der Sammlung Boisserée an dasjenige hielt, das auch heute noch als das farbig interessanteste gilt.

Zu S. 120. Über den Meister der Perle von Brabant hat Heiland a. a. O. S. 152 ff. ausführlich gehandelt. Er nennt ihn nach demselben Bilde, das schon vorher vom Verfasser zum Ausgangspunkte genommen war, Meister des Hausaltares der Familie Snoy. Abgesehen daß es wissenschaftlich korrekter wäre, den vom ersten Autor beigebrachten

Namen beizubehalten, empfiehlt sich auch sonst wohl die von Heiland vorgeschlagene, sehr umfangreiche Bezeichnung nicht, und so bleibt der Verfasser bei der Benennung, unter der er den Meister in die Literatur eingeführt hat. Die Liste der von Heiland dem unbekannten Künstler zugeschriebenen Werke ist wohl etwas zu umfangreich. Verfasser würde aus ihr das Antwerpener Mönchsporträt und die Frankfurter Madonna ganz streichen und die Madonna Pourtalès sowie die Wiener Anbetung der Könige nur bedingungsweise in ihr lassen.

Zu S. 124. Die Zuschreibung des Porträtflügels vom Hippolytusaltar an Hugo van der Goes wurde von Tschudi lanciert und hat vielfache Anerkennung gefunden; siehe auch Friedländers Ausstellungswerk und des gleichen Autors Bericht im Repertorium.

Zu S. 127. Der Bericht des Molanus lautet: *Albertus Bouts, filius Theodorici, multa devote Lovanii depinxit ad Augustinenses et alibi. Capellae beatae Mariae donavit, in parvo choro, Altare Assumptionis beatae Mariae, quod audio eum non potuisse triennio absolvere.* — Über den Meister der Himmelfahrt Mariä siehe Firmenich-Richartz, Albrecht Bouts in der Denkschrift des Aachener Suermondt-Museums, 1903, S. 21 ff. Dort findet sich auch die vollständige Literaturangabe. Firmenich-Richartz reiht den Künstler richtig als Nachfolger des Dirk Bouts und des Hugo van der Goes ein. Wenn er aber sagt, daß der Meister der Himmelfahrt Mariä manche seiner charakteristischen Züge dem Hugo van der Goes entlehnt habe, so geht er weiter, als der gegenwärtige Stand der Wissenschaft erlaubt. Die Ähnlichkeiten zwischen dem Sohne des Bouts und dem Hugo van der Goes sind unleugbar, brauchen aber nicht auf Beeinflussung des einen durch den andern, sondern können auch auf Stammesverwandtschaft beruhen. — Was die Tätigkeit des Meisters der Himmelfahrt anlangt, so muß sie gewiß noch in das 16. Jahrhundert hineingereicht haben, und es langt wohl nicht, wenn Firmenich-Richartz sie bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts reichen läßt. Diese späte Datierung hat den Verfasser auch zweifeln lassen, ob er den Meister der Himmelfahrt schon unmittelbar an Dirk Bouts angliedern durfte. Er hat es aber getan, weil beide doch im Verhältnis von Vater zu Sohn zueinander zu stehen scheinen, und weil seine Bedeutung gar so groß nicht ist. — Über den Meister der Himmelfahrt Mariä hat ferner noch Heiland a. a. O. S. 156 ff. gearbeitet. Dort wird der Versuch gemacht, das Werk des Unbekannten so, wie es die neueste Forschung aufgestellt, in zwei Teile zu zerlegen: den einen gibt Heiland dem Albrecht Bouts, den er als den Urheber jener Brüsseler Himmelfahrt annimmt, auf der sich das im Text besprochene Wappen findet, den andern Teil weist er dem Urheber jener zweiten Himmelfahrt Mariä zu, die sich auch in der Brüsseler Galerie befindet, und die er für wesentlich geringer hält. Verfasser konnte sich nicht von der Stichhaltigkeit der durch Heiland beigebrachten Gründe überzeugen und übernimmt diese Teilung nicht. Immerhin glaubt auch er, daß, wie das ja stets der Fall ist, dem in Anbetracht seiner künstlerischen Dürftigkeit etwas schwer faßbaren Meister mehr Werke zugeteilt werden, als von ihm herrühren.

Zu S. 131. Dr. Kern hat in seiner mehrfach zitierten Schrift den Beweis von dem großen Fortschritt erbracht, den die Kunst des Petrus Cristus gegenüber der des Jan van

Eyck in Sachen der Perspektive bedeutet. Man darf nach Kerns Untersuchungen annehmen, daß ungefähr gegen 1450 die altniederländische Malerei beginnt, die Bilder systematisch nach dem Gesetz des Fluchtpunktes anzulegen. Damit ist für die Datierung der Gemälde außerordentlich viel gewonnen, und besonders werden die Bilder, die dem Hubert van Eyck in den letzten Jahren zugeschrieben wurden, nach den von Dr. Kern festgestellten Resultaten beurteilt werden müssen.

Dem Petrus Cristus wird eine nicht geringe Anzahl von meistens sehr kleinfigurigen Gemälden zugeteilt. Für echt hält außer den im Text erwähnten der Verfasser nur das weibliche Bildnis in der Berliner Galerie, zu dem es ein männliches Gegenstück in englischem Privatbesitz gibt, dann ein Herrenporträt der Sammlung Salting, das als Leihgabe in der Londoner Nationalgalerie ausgestellt ist, endlich zwei kleine Madonnen, von denen die eine im Prado, die andere aber in Petersburger Privatbesitz ist (abgebildet in den Trésors d'Art de Russie). Dagegen glaubt der Verfasser nicht, daß die Calvarienberge der Sammlung Schloß in Paris und des Gotischen Hauses in Wörlitz von Petrus Cristus herrühren, und hält es ferner für ganz ausgeschlossen, daß die große Beweinung Christi in der Brüsseler Galerie, die bald dem Ouwater, bald dem Petrus Cristus zugeschrieben wird, von ihm herrührt. Friedländer tritt noch im Text zu Tafel X des Ausstellungswerkes für diese von Bode aufgestellte Hypothese ein. Der Stil des Bildes geht aber über den des Petrus Cristus hinaus auf den der dritten Generation zu. Das Werk wird zwischen 1460 und 1470 entstanden sein, aber wohl von einem Künstler herrühren, der zehn bis zwanzig Jahre jünger war als der spätestens 1420 geborene Petrus Cristus. Die Brüsseler Beweinung trägt zu wenig selbständigen Charakter, als daß man sie selbst diesem doch nicht sehr originellen Künstler zuschreiben dürfte, und jedenfalls steht sie in der sehr flauen Technik den Arbeiten des Petrus weit nach. Friedländer läßt sie von Rogier und Dirk Bouts abhängig sein. In der Hauptsache wird sie wohl in den Typen auf holländischen Ursprung, in der glänzigen Farbe aber mehr auf flämischen hinweisen. Der Fall ist zurzeit nicht spruchreif.

Zu S. 138. Über Hugo van der Goes ist noch wenig gearbeitet worden, obwohl er doch im Vordergrunde des Interesses steht. Außer den in der Regel etwas dürftigen Kapiteln, die ihm in den Handbüchern gewidmet werden, wurde er ausführlich von Dr. Firmenich-Richartz in einer Studie behandelt, die in Schnütgens Zeitschrift für christliche Kunst X, S. 225, 289, 371 veröffentlicht wurde.[1] Diese gründet sich hauptsächlich auf die Forschungen von Scheibler und Bayersdorfer und ist in ihren Ergebnissen, obwohl noch vielfach anerkannt, doch veraltet und schreibt dem Meister eine allzu große Anzahl von sehr verschiedenartigen Arbeiten zu. — Aus alter Zeit ist uns an umfassenden Berichten über Hugo van der Goes nur der von Karel van Mander erhalten, der reiche Aufschlüsse über seine Werke gibt, die aber alle ausnahmslos im Original verloren gegangen sind. Karel van Mander läßt ihn einen Schüler des Jan van Eyck gewesen sein. Diese Annahme ist sehr unwahrscheinlich, weil Hugo doch wohl ein geborener Holländer war und so viel Holländisches in seiner Kunst hat, daß wir ihn ohne Zusammenhang mit der Malerei

[1] Neuerdings von Friedländer in Von Eyck bis Breughel; Berlin 1916.

seiner engeren Heimat kaum denken können. Wann er geboren wurde, ist nicht einmal auf dem Wege der Hypothese anzugeben. Seinem Stile nach möchte man glauben, daß er wenigstens ein halbes Menschenalter nach Dirk Bouts geboren wurde. Danach wäre 1430 wohl als das späteste Datum für seine Geburt anzusetzen; auf jeden Fall ist es auch von diesem Standpunkt aus nicht wahrscheinlich, daß der 1441 verstorbene Jan van Eyck sein Lehrer gewesen sei.

Zu S. 140. Die großen Gestalten der Hirten, die noch heute ein den Eindruck bestimmender Hauptteil des Altars sind, müssen schon in alter Zeit sehr drastisch gewirkt haben; denn Ghirlandaio hat sich in seiner bald danach entstandenen Anbetung des Kindes, die sich in der Akademiegalerie von Florenz befindet, offenbar von Hugo van der Goes beeinflussen lassen. Eine Nachahmung im eigentlichen Sinne des Wortes hat ja Ghirlandaio sich nicht zuschulden kommen lassen; aber gerade dadurch wird der Fall interessant. Wir sehen hier die italienische Kunst des 15. Jahrhunderts beinahe resigniert darauf verzichten, die eminente technische Sicherheit und Naturtreue des Altniederländers auch nur anzustreben. Der Italiener kann sich der starken Wirkung, die das Meisterwerk des Hugo van der Goes auf ihn macht, nicht entziehen; aber er läßt sich in eine Konkurrenz doch nicht ein. Dieser Vorgang wird wohl typisch sein, und er sollte mehr, als das gewöhnlich geschieht, beachtet werden, wenn man von dem Verhältnis der nordischen Renaissance zu der italienischen spricht. Es kann kein Zweifel bestehen, daß viel früher, als die Nordländer über die Alpen gegangen sind, bereits die Italiener bis zu einem gewissen Grad die Überlegenheit der Nordländer erkannt und geachtet haben.

Zu S. 142. Es ist wohl kein Zufall, daß wir gerade bei Hugo van der Goes die ersten Anläufe zur Einführung des Lichtproblems bei der Anbetung des Kindes finden. Es sind ja späterhin die Holländer, die sich auf diesem Gebiete besonders auszeichnen, und man wird also vielleicht nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß es das holländische Naturell war, das Goes veranlaßte, beim Portinarialtar das Helldunkel schon in einer Zeit einzuführen, wo die altniederländische Malerei sich im allgemeinen noch nicht an eigentliche Lichtstudien wagte und eine mehr neutrale Beleuchtung liebte. Jedenfalls geht der Künstler hier schon weit über das hinaus, was Jan van Eyck beim Verlöbnisbild des Arnolfini in toniger Behandlung des Interieurs geleistet hatte.

Zu S. 143. La couronne margueritique bei Crowe-Cavalcaselle-Springer S. 415.

Zu S. 143. Über die Stifter des Portinarialtars siehe die ergebnisreiche Studie von Dr. Warburg[1], die uns auch in den Stand setzt, den Altar zu datieren.

Zu S. 146. In Brügge geht die Lokaltradition dahin, daß der Tod Mariä durch unvorsichtiges Abnehmen des Firnisses in der Farbe sehr gelitten habe. Es wird sich hier wohl um eine der vielfachen Enttäuschungen handeln, die der Laie beim Reinigen der Gemälde erlebt und die dann zu falschen Auffassungen und Legenden führen. Friedländer hat mit Recht sich dahin ausgesprochen, daß die Farbe gut erhalten sei. In engster

[1] „Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance“ im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, XXIII, S. 247; Berlin 1902.

Beziehung zum Tode Mariä, von dem es in Brügge noch eine alte, große Kopie gibt, stehen mehrere kleine Bilder, die den gleichen Gegenstand behandeln und sich in der Londoner Nationalgalerie, in dem Kaiser-Friedrich-Museum und im Rudolfinum zu Prag befinden. Sie wurden früher verschiedenen Meistern, z. B. Schongauer, später dem Meister von Flémalle und seinem Kreise zugewiesen, in neuerer Zeit wird auch wieder der Versuch gemacht, sie dem Hugo van der Goes selbst zuzuschreiben. Man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man sie für ähnliche Miniaturrepliken von der Hand von Schülern hält, wie solche in der Nähe des Rogier van der Weyden jener Künstler gemacht hat, von dem die Frankfurter Kopie des Berliner Johannesaltars herrührt. Eigenhändige Arbeiten des Meisters können sie in ihrer flachen Ausführung unmöglich sein. Auch Bode erwähnt sie nicht in dem Verzeichnis der von ihm für authentisch gehaltenen Werke des Meisters, das er im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XXIV, S. 99 gibt.

Zu S. 147. Die Schilderung, die Karel van Mander von der verlorenen Begegnung des David mit der Abigail macht, ist vor allem für die Geschichte des Geschmacks im 16. Jahrhundert so interessant, daß sie hier nach Mander-Flörke S. 52 ff. zitiert werden möge: „Daer is oock van Hughe een besonder goedt stuck, dat noch van alle Constenaers en Constverstandighe niet vergheefs seer ghepresen is. Dit is te Ghent in een huys dat omwatert is, by het Muyde brugsken, te weten, het huys van Jacob Weytens, en is ghedaen voor een schouwe oft schoorsteen op den muer van Oly-verwe, wesende d'historie van David en Abigail, daer sy hem te gemoet comt. Hier is bysonder te verwonderen, wat een groote zeedicheyt als in dese Vroukens te sien is, en wat een eerbaer soet wesen, welcker zedicheydt soo manierlijck is aen te sien, dat de Schilders van desen tijdt wel haer Vroukens daer mochten te schole seynden, op dat syse hen mochten af leeren: voort den David sit oock seer statelijck to Peerde: summa, 'twerck is van teyckeninghe, inventie, actien, en affecten, alles uytnemende: want hier oock het affect der Liefden (soo men seght) mede in ghewrocht, en Cupido de Pinceelen heeft helpen stieren, in gheselschap van sijn Moeder en de Gratien: want Hughe noch vry gheselle wesende, daer ten huyse vrijde de dochter, daer hy seer op verlieft was, de welcke hy in 't stuck oock heeft na 't leven gedaen. En dit constich stuck ter eeren, heeft Lucas d'Heere een Lof-ghedicht op dese wijse gemaeckt, daer een van de geschilderde Vroukens sprekende seght:

Sonnet

Wy sijn gheschildert hier; al schenen wy te leven,
By Hughes van der Goes, doorluchtigh Constenaer,
Door jonst die hy toedroegh een' onder ons eerbaer,
In welcx soet wesen blijckt, wat liefd' hem heeft ghedreven.

Ghelijck als Phryne beeldt te kennen conde gheven,
Hoe Praxiteles oock droegh liefde groot tot haer:
Want s' Meesters Vrijdster hier ons overtreft algaer,
In schoonheyt wel ghemaeckt, als meest hy hem verheven.

Doch is elck Man en Vrouw vol Consten onghelaeckt,
Oock Peerdt, en Esel mede, en verwen wel gheraeckt,
Onsterflijck, schoon, en reyn ghewrocht, zijn hit t' aenschouwen.

In summa, 't gantsche werck is net en wel ghemaeckt.
En ons en faelt niet el, dan wy zijn onbespraeckt,
En foute, die doch is seer onghemeen in Vrouwen."

Zu S. 147. Die im Texte als in Heidelberg befindlich erwähnte Kopie des Wandgemäldes von Goes besitzt Herr Dr. Hülsemann in Wiesbaden. Eine vierte Replik in der Kölner Sammlung Merzenich erwähnt Friedländer (Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen XXV, S. 108).

Zu S. 150. Siehe auch Bode im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen Band XXIV, S. 99, wo die Brüsseler Anna-selbdritt als Schularbeit bezeichnet wird.

Zu S. 150. In neuerer Zeit werden die Flügel von Holy Rood für echte Werke des Hugo van der Goes erklärt, wofür sie, wie es scheint, Wörmann zuerst in Anspruch genommen hat. Bode, der sie auch für eigenhändig nimmt, spricht allerdings davon, daß sie wenigstens teilweise von fremder Hand herrühren.

Zu S. 150. Die Auffassung der Typen der Berliner Anbetung, besonders der männlichen, geht fraglos auf den Portinarialtar zurück; aber ihre Ausführung durch Hugo ist dem Verfasser nicht glaublich. Die Verschiedenheiten in Zeichnung und Kolorit, in Form und Modellierung sind zu groß. Bode hat das auch in sehr detaillierter Weise festgestellt (Jahrbuch XXIV, S. 101 f.), allerdings zum Zweck des Nachweises, daß der Berliner Altar nicht nach dem Florentiner kopiert worden sein kann. Davon ist nun auch bei denen, die an der Authentizität des Berliner Bildes zweifeln, nie die Rede gewesen. Die Abweichungen sind ja zu auffällig. Es kann sich, wenn der Altar nicht von Hugo gemalt wurde, nur um eine Nachahmung handeln. Aber gerade in der Form, wie sie Bode konstatiert, beweisen die Verschiedenheiten ganz deutlich, daß das Bild einer späteren Zeit angehört. Das hat Bode auch gefühlt; aber er wagt in Anbetracht dessen, daß der Florentiner Altar um 1476 gemalt wurde, und daß Goes schon 1482 starb, nicht den Berliner in die Zeit zwischen 1476—1482 zu setzen, und schlägt vor, ihn für eine frühere Arbeit zu nehmen. Das ist jedoch, um nur auf eine der von Bode angeführten Verschiedenheiten einzugehen, wegen der Komposition unmöglich. Bode nennt die vom Portinarialtar verzettelt und findet, daß der Aufbau des Berliner Bildes besser abgewogen sei. Das ist im allgemeinen richtig, nur darf man die Komposition des Florentiner Gemäldes nicht verzettelt nennen. Sie ist vielmehr ganz festgefügt; nur altertümlicherweise, wie das aber nicht anders zu erwarten ist, noch mit frei und vereinzelt stehenden Figuren entwickelt. Dieses archaische Prinzip könnte Hugo van der Goes nach der allgemeinen Entwicklung der altniederländischen Malerei allenfalls später verlassen haben, wenn er länger gelebt hätte; aber daß er es vor dem Portinarialtar schon zugunsten einer fortschrittlicheren Kompositionsweise aufgegeben und im Florentiner Bilde wieder aufgenommen hätte, kann wissenschaftlicherweise nicht

angesetzt werden. Sowie man aber, Bodes Bemerkungen anerkennend, den einzig erlaubten Schluß aus ihnen zieht und den Berliner Altar nach dem Portinarialtar entstanden sein läßt, dann kommt man eben mit Crowe-Cavalcaselle in eine Zeit, wo Hugo van der Goes schon gegen fünfundzwanzig Jahre tot war.

Zu S. 151. Friedländer stellt im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XXV, S. 108ff. eine Anzahl von Bildern zusammen, die er als mehr oder weniger treue Kopien nach Hugo van der Goes auffaßt. Soweit der Verfasser diese Bilder kennt, hat er in ihnen wohl manche Anklänge an den Meister, aber doch nichts Positives finden können, das uns erlaubte, die Werke wenigstens in der Komposition auf Hugo van der Goes zurückzuführen. Insbesondere hält er den Versuch für ganz mißlungen, der aus einer in der Münchener Pinakothek befindlichen, dort dem Gerard David zugeschriebenen Anbetung der Könige eine Kopie nach Hugo van der Goes machen möchte. Friedländer spricht sich nicht deutlich dahin aus, ob die Münchener Tafel nicht trotzdem von Gerard David sein könnte, und läßt diese Möglichkeit offen. Verfasser glaubt nun wirklich, daß die Ansprüche des Bildes auf Ausführung durch David sehr gering sind; aber er glaubt auch mit Bestimmtheit, daß die Figuren und die Komposition durchaus der Zeit und dem Atelier des Gerard David entstammen. Vor allem ist die Komposition so flüssig, und jedes einzelne Glied ist so sehr als Teil des Ganzen gedacht, daß die altertümliche Art des Hugo van der Goes hierfür unmöglich in Betracht kommen kann. Wir wissen aus dem Portinarialtar und aus den Kopien nach Davids Begegnung mit Abigail genau, wie Goes ein großes Bild zu komponieren pflegte. In diesen beiden, trotz aller sonstigen Vorzüge sehr starr gruppierten Werken, wo den Einzelfiguren nur allzuviel Recht eingeräumt wird, fehlt durchaus der Sinn für das malerische Ensemble, das, wie alle Werke des Gerard David, so auch die Münchener Tafel kennzeichnet. Die Haltung der Figuren ist ebenfalls charakteristisch für die Zeit um 1500. Besonders die ganz rechts stehende Figur des heiligen Joseph bedeutet in ihrer statuarischen Ponderation einen Fortschritt über die allerdings viel besseren, aber eben noch nicht so ausgeglichen aufgefaßten, gotisch altertümlichen Figuren des Hugo van der Goes. Gerade diese Figur zeigt nun auch anderseits doch gewisse Zusammenhänge mit Goes. Diese sind aber leicht zu erklären. Beide Künstler – Goes und David – sind von holländischer Abstammung und werden darum manche Berührungspunkte haben müssen. Nur vertritt Goes eine ältere und David eine jüngere Entwicklungsstufe. – Wenn Friedländer ferner, um seine Hypothese zu stützen, behauptet, die Komposition der Münchener Tafel sei in ihrer Beredsamkeit in einem störenden Gegensatz zu der phlegmatischen Zeichnung: Erfindung und Ausführung stünden in Widerspruch miteinander, so deckt sich das nicht mit dem faktischen Tatbestand. Das Ganze ist bis ins Kleinste hinein ganz organisch entwickelt und läßt unter jeder Rücksicht, auch hinsichtlich der Ausführung, eine sehr vorteilhafte und symptomatisch wirkende Einheitlichkeit der Auffassung erkennen. Die Art, wie die farbige Behandlung unter die Herrschaft eines bläulichen Tones gestellt wird, entspricht durchaus der Art, wie die Formen zusammenfassend behandelt werden, und das entspricht wieder der statuarischen Auffassung der Haltung.

Zu S. 153. Über Aelbert van Ouwater ist noch wenig gearbeitet worden. Am eingehendsten hat ihn Bode im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XI, S. 35f. behandelt, als er die neu aufgefundene Erweckung Lazari in die Literatur einführte. Schon hier, wo es sich doch um die Besprechung einer im geschlossenen Raum vor sich gehenden Szene handelt, hat Bode mit Glück und Recht für Ouwater gewisse Beziehungen zu einer Art von Freilichtmalerei festgestellt.

Zu S. 157. Über den Glogauer Altar siehe Karl Simon im Rep. für Kunstwissenschaft, XXVIII, S. 144. Nach der dort gegebenen Beschreibung sind allerdings die jetzt in München und Nürnberg befindlichen Tafeln schwer mit dem Glogauer Altar zusammenzubringen.

Zu S. 159. Auch über Josse van Gent ist wenig gearbeitet worden. Am eingehendsten beschäftigt sich Schmarsow in seinem Werk über Melozzo da Forlì mit ihm. Doch sind Schmarsows Aufstellungen in hohem Grade der Kontrolle bedürftig. Siehe auch Bulletin der Maatschapy van geschiedenis en ondheidskonde te Gent, 1900: Hulin, Une notice relative au peintre Juste de Gand; ferner l'Arte VII, S. 310.

Zu S. 166. Über Hans Memling hat James Weale uns, soweit die archivalischen Notizen in Betracht kommen, die besten Auskünfte gegeben. Man findet das ganze Material zusammengestellt in seinem Memlingwerke vom Jahre 1901. Leider sind hier, wie auch sonst immer, Weales Angaben über die speziell künstlerischen Eigenschaften der Bilder ganz unzuverlässig. Neben diesem Buche kommt dann noch besonders die in der Knackfuß-Serie veröffentlichte Monographie von Professor Kämmerer in Betracht, wo mit viel kritischem Takt das eigenhändige Werk Memlings in den Hauptzügen gut geordnet erscheint. Die Einreihung in die Entwicklungsgeschichte der altniederländischen Malerei ist allerdings nicht recht gelungen, wie denn Kämmerer auch in der Wertschätzung des Künstlers wohl nicht das Richtige trifft, wenn er ihn als einen Meister zweiten oder niederen Ranges nimmt. Die Memlingstudien von A. J. Wauters sowohl wie die von Bock brachten kaum etwas Neues, was brauchbar wäre, dagegen viele Hypothesen, die bereits in der Literatur widerlegt sind und hier nicht noch einmal behandelt zu werden brauchen.

Seit der Brügger Ausstellung ist die Kenntnis der in Memlings Kreis gehörenden Gemälde an sich sehr gewachsen; leider ist aber auch seitdem die Tendenz bemerkbar, dem Künstler möglichst viel zuzuschreiben. So herrscht nun auf diesem Gebiet eine auffallend große Unsicherheit. Über die Bilder, die die Brügger Ausstellung gebracht hat, orientiert am vollständigsten Friedländers Katalog im Repertorium für Kunstwissenschaft. XXVI, S. 66.

Zu S. 167f. Für Memlings Abhängigkeit von Rogier van der Weyden tritt fast die ganze, auch die neueste Literatur ein; doch hat schon Schnaase-Eisenmann VIII, S. 232 sich sehr bestimmt dahin ausgesprochen, daß Dirk Bouts sehr großen Einfluß auf Memling gehabt hat. Auch Bock gibt das S. V seiner Memlingstudien zu, wenn er auch S. III die Beziehungen des Künstlers zu Rogier van der Weyden aufrechthält.

Zu S. 169f. Die Raumbehandlung des Triptychons von Chatsworth erinnert auch in mancher Beziehung an die des Portinarialtars von Hugo van der Goes; trotzdem glaubt Verfasser nicht mehr, daß Memling in dieser Beziehung von dem Genter Meister aus zu erklären sei.

Zu S. 174. Gerade bei dem Bildnis des Spinelli zeigt sich deutlich Schubert-Solderns Behauptung (a. a. O. S. 78), daß Memling im Gegensatz zu Dirk Bouts, dessen Hauptstärke auf landschaftlichem Gebiete liege, vorwiegend Figurenmaler gewesen sei, als nicht einwandfrei. Dagegen sind die übrigen Ausführungen von Schubert-Soldern über Memling als Landschafter das weitaus Beste, was darüber bis jetzt geschrieben worden ist. Er erkennt den großen Fortschritt, den der Meister gemacht hat, und weist mit Glück die Vielfältigkeit nach, mit der Memling die Landschaften von Fall zu Fall anders behandelte.

Zu S. 209. Was den Bertinaltar betrifft, so geben die von Dehaisnes gesammelten Urkunden gar keinen Aufschluß darüber, ob die gemalten Flügel wirklich von Anbeginn zu dem kostbaren Goldschmiedewerk gehörten, das doch den eigentlichen Altar ausmachte. Selbst wenn sie aber von Anbeginn zu ihm gehörten, so ist es immer noch nicht sicher, ob man in Valenciennes die Schreinflügel auch malen ließ. Es mag wohl aller Grund vorhanden gewesen sein, wenn man eine besonders edle Goldschmiedearbeit wollte, sich an den Lieferanten der burgundischen Herzöge zu wenden, der einen solch großen Ruf hatte, und darum sich nach Valenciennes zu bemühen. Aber der gemalte Schrein konnte voraussichtlich im Lande selbst besser und leichter beschafft werden. Jedenfalls würde man kaum auf eine so frühe Entstehungszeit — 1459 — raten, wenn man die Flügel ohne weitere urkundliche Nachrichten zu datieren hätte. Verfasser leugnet nicht, daß man — nachdem die Jahreszahl 1459 einmal für den eigentlichen Altar beigebracht ist — sich Beziehungen zwischen den Flügeln und dem ganz jungen, uns nicht bekannten Memling denken kann, aber einstweilen liegt der Fall doch noch sehr im Dunkeln.

Zu S. 214. Der Verfasser will aus der übergroßen Anzahl der um Memling gruppierten, ihm mehr oder weniger fernstehenden Bilder hier nur das der merkwürdigen lebensgroßen Bathseba der Stuttgarter Galerie hervorheben. Sie scheint nach dem neuesten Katalog der Galerie wieder mehrfach für eine eigenhändige Arbeit des Meisters gehalten zu werden. Diese Meinung wird sich kaum aufrechthalten lassen. Das sehr schwer zu behandelnde Bild scheint erst nach 1500 entstanden zu sein. Es trägt nicht mehr den schließlich doch etwas starren Charakter der Quattrocentokunst, den selbst Memling mit all seiner eleganten Liebenswürdigkeit niemals ganz abgelegt hat; auch ist die Malweise für ihn zu äußerlich.

Zu S. 215. Über Geertgen van Haarlem hat Friedländer eine das Material lückenlos zusammenstellende Monographie geschrieben (Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XXIV, S. 62). Ferner hat auch Durand-Gréville dem Meister eine sehr glücklich illustrierte Studie gewidmet in der Revue de l'art ancien et moderne XVI, S. 390. Zu Geertgens Schule trägt der zweite Teil von Dülbergs Frühholländern viel Material zusammen.

Zu S. 218. Über die Bedeutung von Geertgens Bildnissen der Johanniter auf dem Wiener Flügelbild siehe die ausführlichen Untersuchungen in A. Riegls Werk über das holländische Gruppenporträt, Wiener Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen XXIII, Heft 3 und 4, S. 75ff.; Wien 1903.

ABBILDUNGEN

VERZEICHNIS

1. JAN VAN EYCK, Adam und Eva. Brüssel, Kgl. Galerie.
2. — — Männliches Bildnis. London, Nationalgalerie.
3. — — Vermählung des Arnolfini. London, Nationalgalerie.
4. — — Madonna des Kanonikus van der Paele. Brügge, Akademie.
5. — — Bildnis der Gemahlin des Künstlers. Brügge, Akademie.
6. — — Männliches Bildnis. Wien, Staatliche Galerie.
7. — — Madonna des Kanzlers Rolin. Paris, Louvre.
8. — — Die Landschaft des Genter Altars. Gent, Sankt Bavo.
9. ROGIER VAN DER WEYDEN, Kreuzabnahme. Eskorial.
10. — — Die Madonna unter dem Zelte. Frankfurt a. M., Städelsches Institut.
11. — — Johannes-Altar. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
12. — — Dreikönigs-Altar. München, Alte Pinakothek.
13. — — Linker Flügel des Dreikönigs-Altars. München, Alte Pinakothek.
14. — — Rechter Flügel des Dreikönigs-Altars. München, Alte Pinakothek.
15. — — Der Middelburger Altar. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
16. — — Heilige Magdalena. London, Nationalgalerie.
17. — — (?) Marien-Altar. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
18. — — Detail vom Altar in Beaune. Beaune.
19. MEISTER VON FLÉMALLE, Kopie der Brüsseler Verkündigung. Kassel, Galerie.
20. — — Madonna. London, Sammlung Salting.
21. — — Heilige Veronika. Frankfurt a. M., Städelsches Institut.
22. — — Madonna. Frankfurt a. M., Städelsches Institut.
23. — — Altar des Magisters Werle. Madrid, Prado.
24. — — Heilige Barbara. Madrid, Prado.
25. DIRK BOUTS, Männliches Bildnis. London, Nationalgalerie.
26. — — Das heilige Abendmahl. Löwen, Peterskirche.
27. — — Abraham und Melchisedek. Löwen, Peterskirche.
28. — — Mannalese. Löwen, Peterskirche.
29. — — Der Prophet Elias. Löwen, Peterskirche.
30. — — Das Passahfest. Löwen, Peterskirche.
31. — — Erasmus-Altar. Löwen, Peterskirche.
32. — — Hinrichtung des Grafen. Brüssel, Kgl. Galerie.

33. DIRK BOUTS, Das Gottesurteil. Brüssel, Kgl. Galerie.
34. — — Madonna. London, Sammlung Salting.
35. MEISTER DER PERLE VON BRABANT, Dreikönigs-Altar. München, Alte Pinakothek.
36. — — Linker Flügel des Dreikönigs-Altars. München, Alte Pinakothek.
37. — — Rechter Flügel des Dreikönigs-Altars. München, Alte Pinakothek.
38. — — Martyrium des Heiligen Hippolytus. Brügge, Salvatorkirche.
39. PETRUS CRISTUS, Legende des Heiligen Eligius. Köln, Sammlung Oppenheim.
40. — — Das Jüngste Gericht. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
41. — — Weibliches Bildnis. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
42. HUGO VAN DER GOES, Mittelstück des Portinari-Altars. Florenz, Uffizien.
43. — — Ausschnitt aus dem Portinari-Altar. Florenz, Uffizien.
44. — — Linker Flügel des Portinari-Altars. Florenz, Uffizien.
45. — — Rechter Flügel des Portinari-Altars. Florenz, Uffizien.
46. — — Der Sündenfall. Wien, Staatliche Galerie.
47. — — Beweinung Christi. Wien, Staatliche Galerie.
48. — — Der Tod Mariä. Brügge, Akademie.
49. AELBERT OUWATER, Auferweckung des Lazarus. Berlin, Kaiser-Friedrich-Mus.
50. — — (?) Der Judaskuß. München, Alte Pinakothek.
51. HANS MEMLING, Triptychon des Sir Donne. Chatsworth, Sammlung Devonshire.
52. — — Männliches Bildnis. Köln, Sammlung Oppenheim.
53. — — Johannes-Altar. Brügge, Johannes-Spital.
54. — — Mittelstück des Johannes-Altars. Brügge, Johannes-Spital.
55. — — Adam und Eva. Wien, Staatliche Galerie.
56. — — Bildnis des Willem Moreel. Brüssel, Kgl. Galerie.
57. — — Bildnis der Barbara Moreel. Brüssel, Kgl. Galerie.
58. — — Bildnis des M. Nieuwenhove. Brügge, Johannes-Spital.
59. — — Madonna mit Stifter. Wien, Staatliche Galerie.
60. GEERTGEN VAN HAARLEM, Verbrennung der Gebeine Johannes des Täufers. Wien, Staatliche Galerie.
61. — — Beweinung Christi. Wien, Staatliche Galerie.
62. — — Die Heilige Sippe. Amsterdam, Reichsmuseum.
63. — — Heilige Nacht. Nyenrode (Holland), Sammlung Onnes.

1. JAN VAN EYCK, Adam und Eva Brüssel, Kgl. Galerie

2. JAN VAN EYCK, Männliches Bildnis
London, Nationalgalerie

5. JAN VAN EYCK, Vermählung des Arnolfini — London, Nationalgalerie

4. JAN VAN EYCK, Madonna des Kanonikus van der Paele — Brügge, Akademie

5. JAN VAN EYCK, Bildnis der Gemahlin des Künstlers — Brügge, Akademie

6. JAN VAN EYCK, Männliches Bildnis — Wien, Staatliche Galerie

7. JAN VAN EYCK, Madonna des Kanzlers Rolin — Paris, Louvre

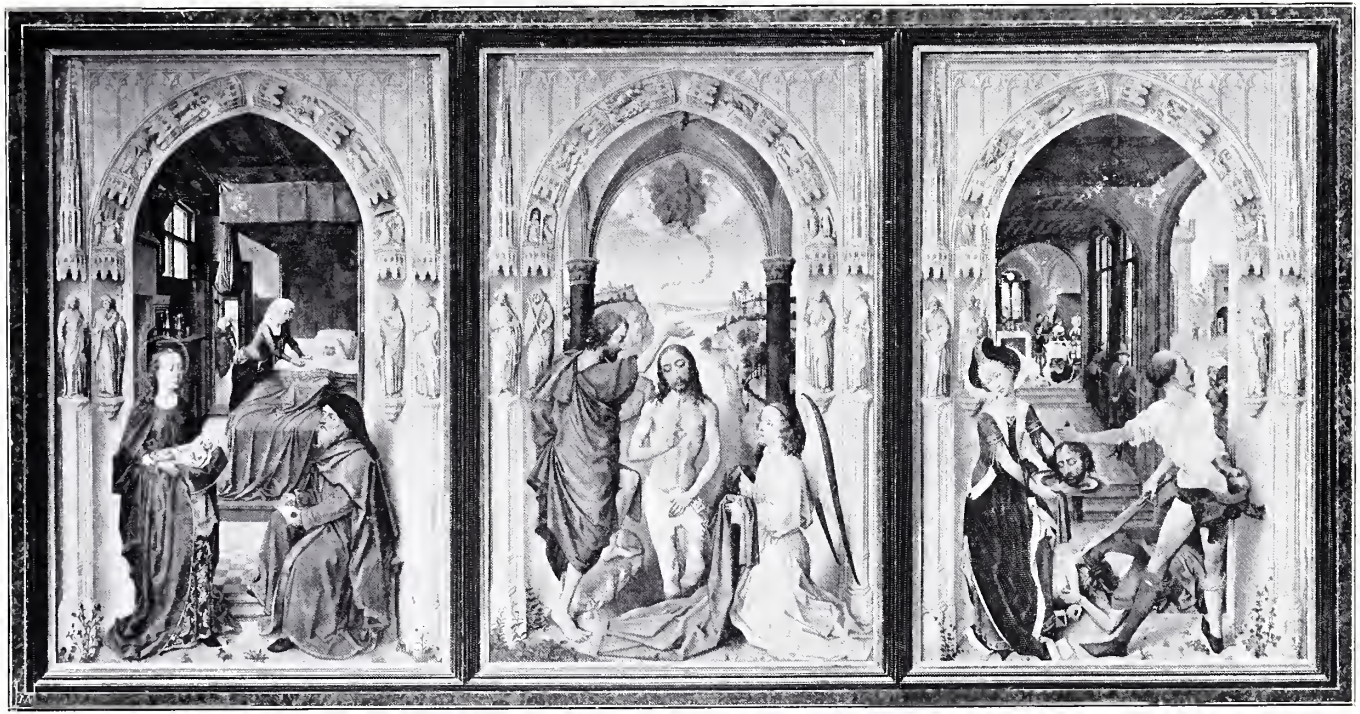
8. JAN VAN EYCK, Die Landschaft des Genter Altars

Gent, Sankt Bavo

9. ROGIER VAN DER WEYDEN, Kreuzabnahme — Eskorial

10. ROGIER VAN DER WEYDEN,
Die Madonna unter dem Zelte

Frankfurt a. M., Städelsches Institut



11. ROGIER VAN DER WEYDEN, Johannesaltar

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

12. ROGIER VAN DER WEYDEN, Dreikönigs-Altar — München, Alte Pinakothek

13. ROGIER VAN DER WEYDEN, Linker Flügel des Dreikönigs-Altars — München, Alte Pinakothek

14. ROGIER VAN DER WEYDEN. München, Alte Pinakothek
Rechter Flügel des Dreikönigs-Altars

15. ROGIER VAN DER WEYDEN, Der Middelburger Altar — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

16. ROGIER VAN DER WEYDEN, Heilige Magdalena — London, Nationalgalerie

17. ROGIER VAN DER WEYDEN (?), Marien-Altar — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

18. ROGIER VAN DER WEYDEN, Detail vom Altar in Beaune — Beaune

19. MEISTER VON FLÉMALLE, Kopie nach der Brüsseler Verkündigung — Kassel, Galerie

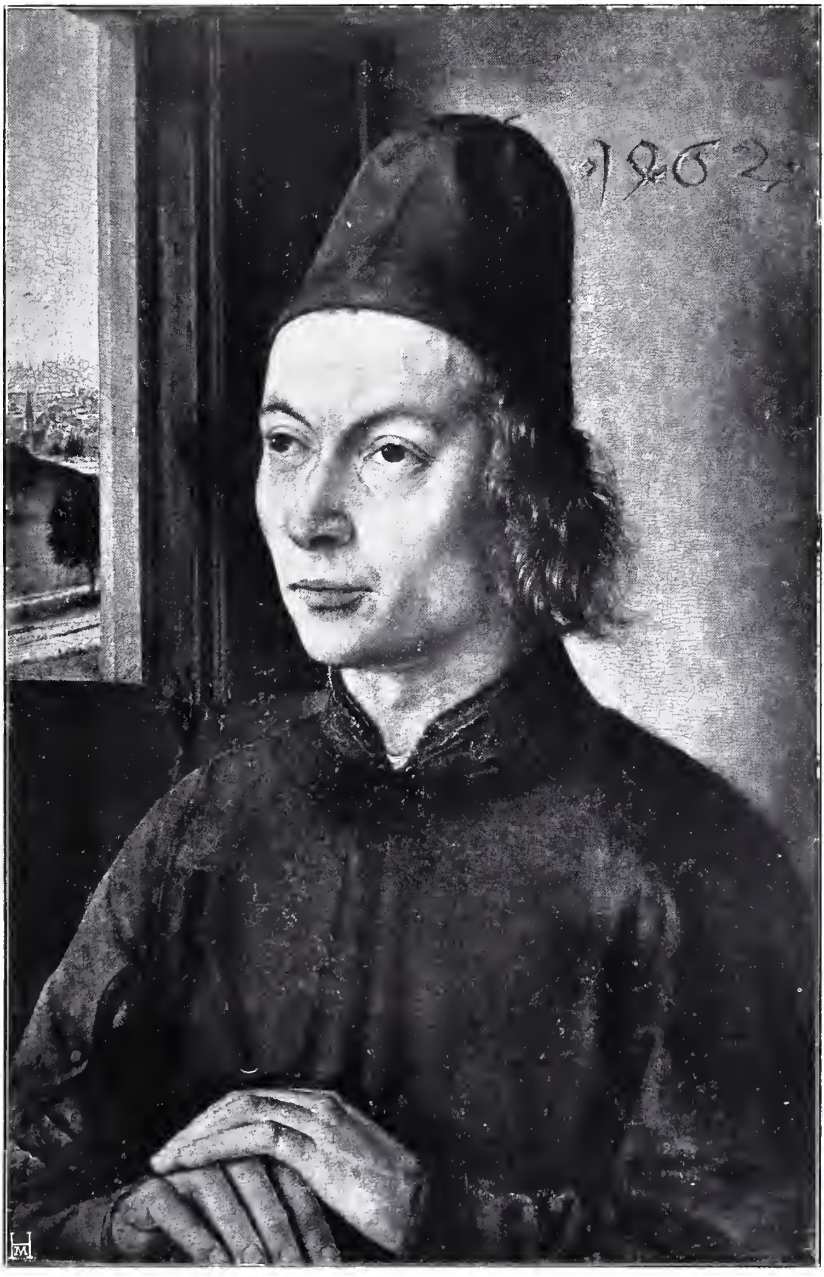
20. MEISTER VON FLÉMALLE, Madonna — London, Sammlung Salting

21. MEISTER VON FLÉMALLE, heilige Veronika
Frankfurt a. M., Städelsches Institut

22. MEISTER VON FLÉMALLE, Madonna
Frankfurt a. M., Städelsches Institut

25. MEISTER VON FLÉMALLE, Altar des Magisters Werle
Madrid, Prado

24. MEISTER VON FLÉMALLE, heilige Barbara
Madrid, Prado



25. DIRK BOUTS, Männliches Bildnis — London, Nationalgalerie

26. DIRK BOUTS, Das heilige Abendmahl — Löwen, Peterskirche

27. DIRK BOUTS, Abraham und Melchisedek — Löwen, Peterskirche

28. DIRK BOUTS, Mannalese — Löwen, Peterskirche

29. DIRK BOUTS, Der Prophet Elias — Löwen, Peterskirche

30. DIRK BOUTS, Das Passahfest — Löwen, Peterskirche

51. DIRK BOUTS, Erasmus-Altar — Löwen, Peterskirche

52. DIRK BOUTS. Hinrichtung des Grafen — Brüssel, Kgl. Galerie

33. DIRK BOUTS, Das Gottesurteil — Brüssel, Kgl. Galerie

34. DIRK BOUTS, Madonna — London, Sammlung Salting

35. MEISTER DER PERLE VON BRABANT, Dreikönigs-Altar München, Alte Pinakothek

36. MEISTER DER PERLE VON BRABANT,
Linker Flügel des Dreikönigs-Altars
München, Alte Pinakothek

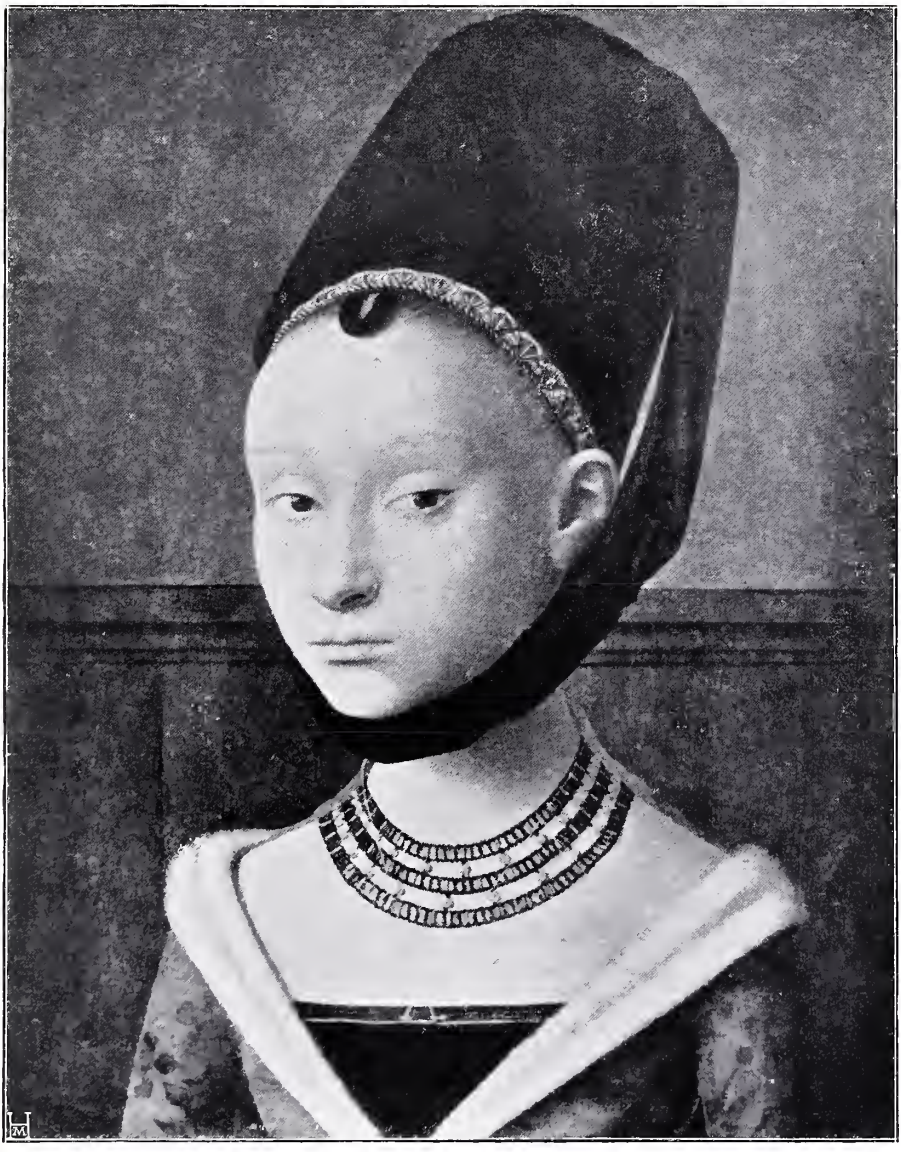
37. MEISTER DER PERLE VON BRABANT,
Rechter Flügel des Dreikönigs-Altars
München, Alte Pinakothek

58. MEISTER DER PERLE VON BRABANT,
Martyrium des heiligen Hippolytus

Brügge, Salvatorkirche

39. PETRUS CRISTUS, Legende des heiligen Eligius — Köln, Sammlung Oppenheim

40. PETRUS CRISTUS, Das Jüngste Gericht — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



41. PETRUS CRISTUS, Weibliches Bildnis — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

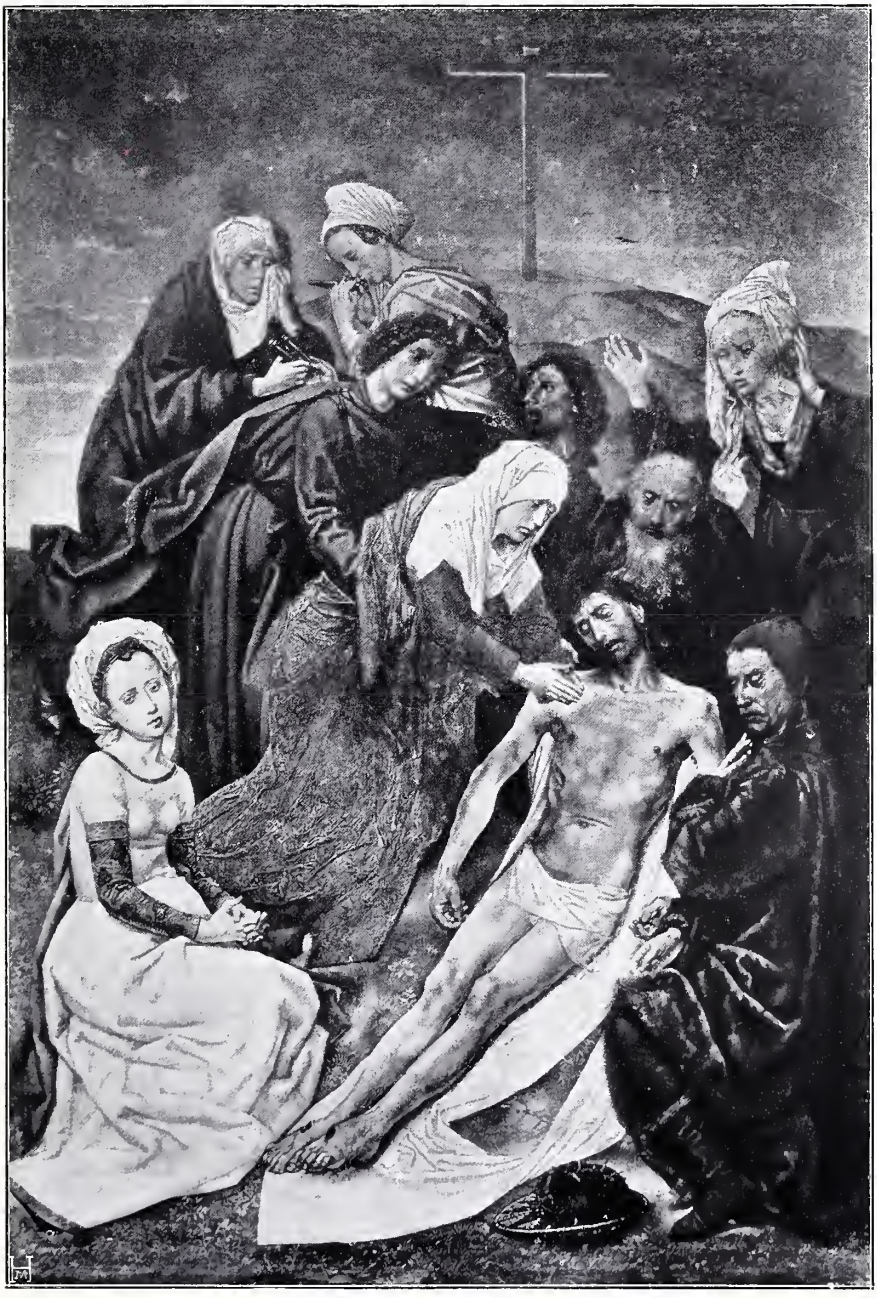
42. HUGO VAN DER GOES, Mittelstück des Portinari-Altars — Florenz, Uffizien

43. HUGO VAN DER GOES, Florenz, Uffizien
Ausschnitt aus dem Portinari-Altar

44. HUGO VAN DER GOES, Florenz, Uffizien
Linker Flügel des Portinari-Altars

45. HUGO VAN DER GOES, Florenz, Uffizien
Rechter Flügel des Portinari-Altars

46. HUGO VAN DER GOES, Der Sündenfall — Wien, Staatliche Galerie



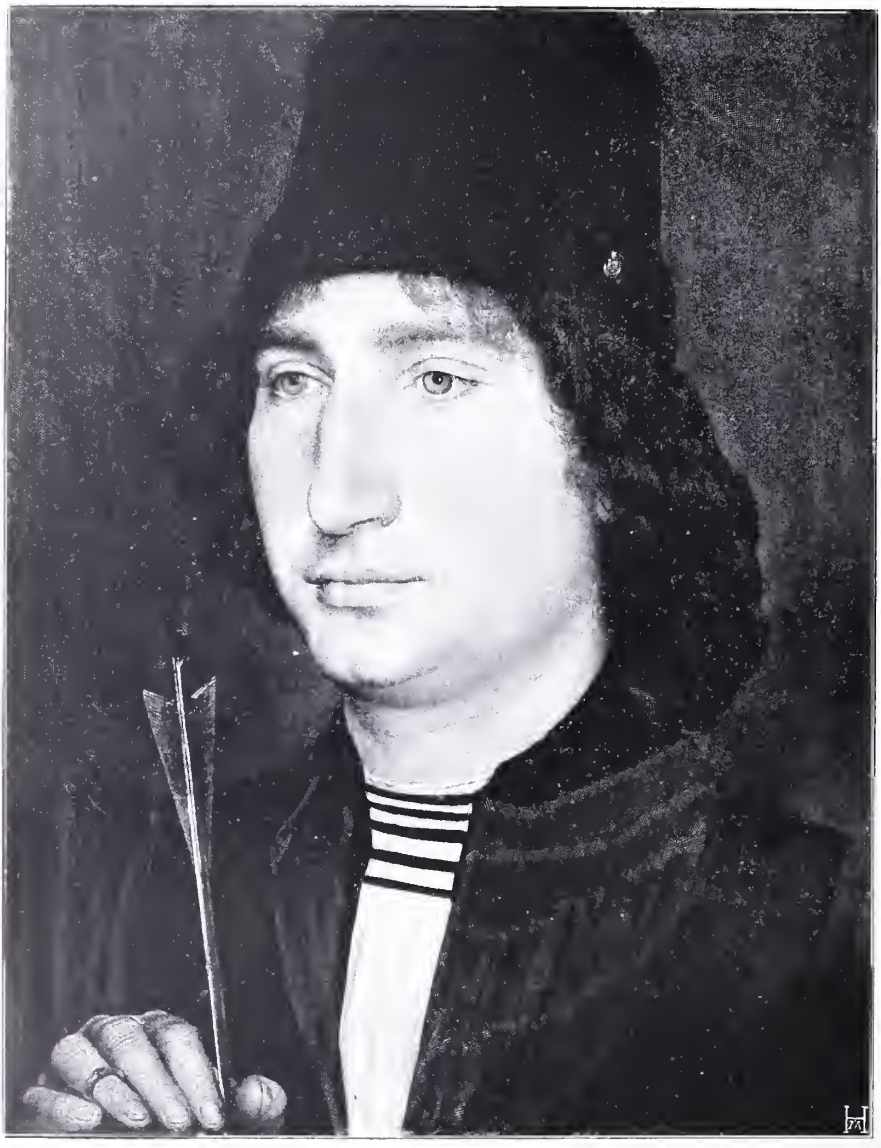
47. HUGO VAN DER GOES, Beweinung Christi — Wien, Staatliche Galerie

48. HUGO VAN DER GOES. Der Tod Mariä — Brügge, Akademie

49. AELBERT VAN OUWATER, Auferweckung des Lazarus Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

50. AELBERT VAN OUWATER (?), Der Judaskuß — München, Alte Pinakothek

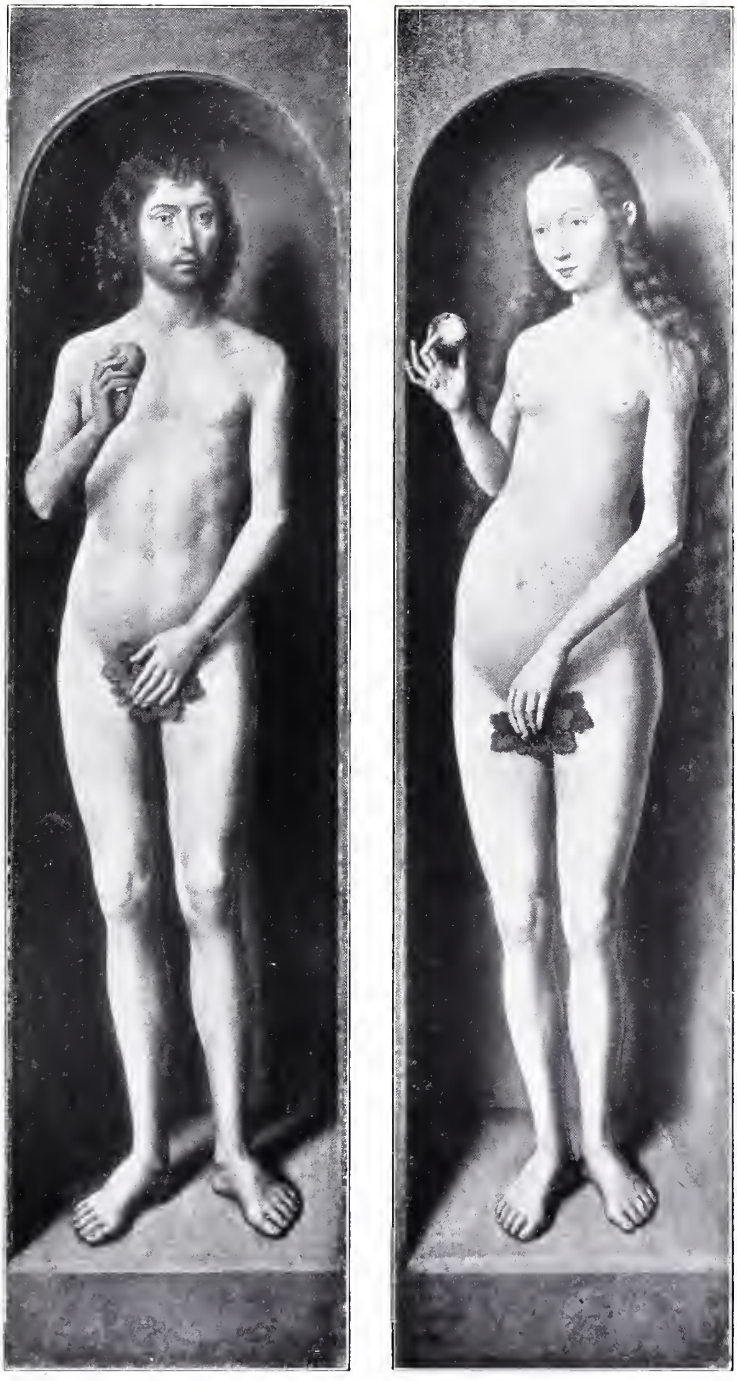
51. HANS MEMLING, Triptychon des Sir Donne — Chatsworth, Sammlung Devonshire



52. HANS MEMLING, Männliches Bildnis — Köln, Sammlung Oppenheim

55. HANS MEMLING, Johannesaltar — Brügge, Johannes-Spital

54. HANS MEMLING, Mittelstück des Johannesaltars — Brügge, Johannes-Spital



55. HANS MEMLING, Adam und Eva — Wien, Staatliche Galerie

56. HANS MEMLING, Bildnis des Willem Moreel — Brüssel, Kgl. Galerie

57. HANS MEMLING, Bildnis der Barbara Moreel — Brüssel, Kgl. Galerie

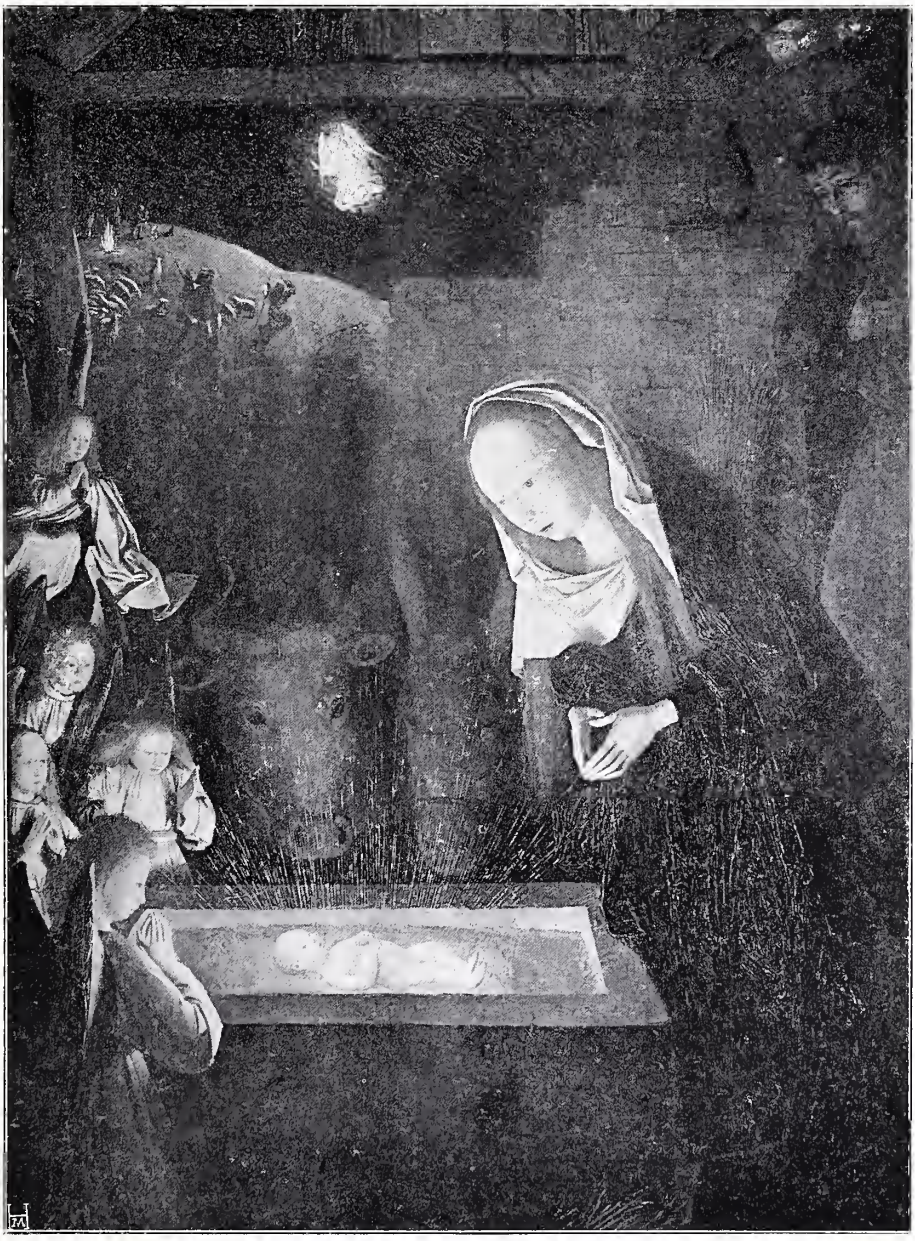
58. HANS MEMLING, Bildnis des M. Nieuwenhoven — Brügge, Johannes-Spital

59. HANS MEMLING, Madonna mit Stifter — Wien, Staatliche Galerie

60. GEERTGEN VAN HAARLEM, Wien, Staatliche Galerie
Verbrennung der Gebeine Johannes des Täufers

61. GEERTGEN VAN HAARLEM, Beweinung Christi — Wien, Staatliche Galerie

62. GEERTGEN VAN HAARLEM, Die Heilige Sippe — Amsterdam, Reichsmuseum



63. GEERTGEN VAN HAARLEM, Heilige Nacht

Sammlung Onnes, Nyenrode
(früher Slg. Kaufmann, Berlin)

INHALT

VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE 3
EINLEITUNG 7
JAN VAN EYCK 11
ROGIER VAN DER WEYDEN 52
DER MEISTER DES FRANKFURTER JOHANNES-ALTÄRCHENS 82
DER MEISTER VON FLÉMALLE 84
DIRK BOUTS 98
DER MEISTER DER PERLE VON BRABANT 120
DER MEISTER DER HIMMELFAHRT MARIÄ 127
PETRUS CRISTUS 131
HUGO VAN DER GOES 138
AELBERT VAN OUWATER 153
JOSSE VAN GENT 159
HANS MEMLING 166
GEERTGEN VAN HAARLEM 215
ANMERKUNGEN 227
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN 279

Druck der Spamerschen
Buchdruckerei in Leipzig

GETTY CENTER LIBRARY
MAIN
ND 635 V93 1923
BKS
c. 2
Voll, Karl, 1867-191
Die altniederlandische Malerei von Jan v
3 3125 00173 2201